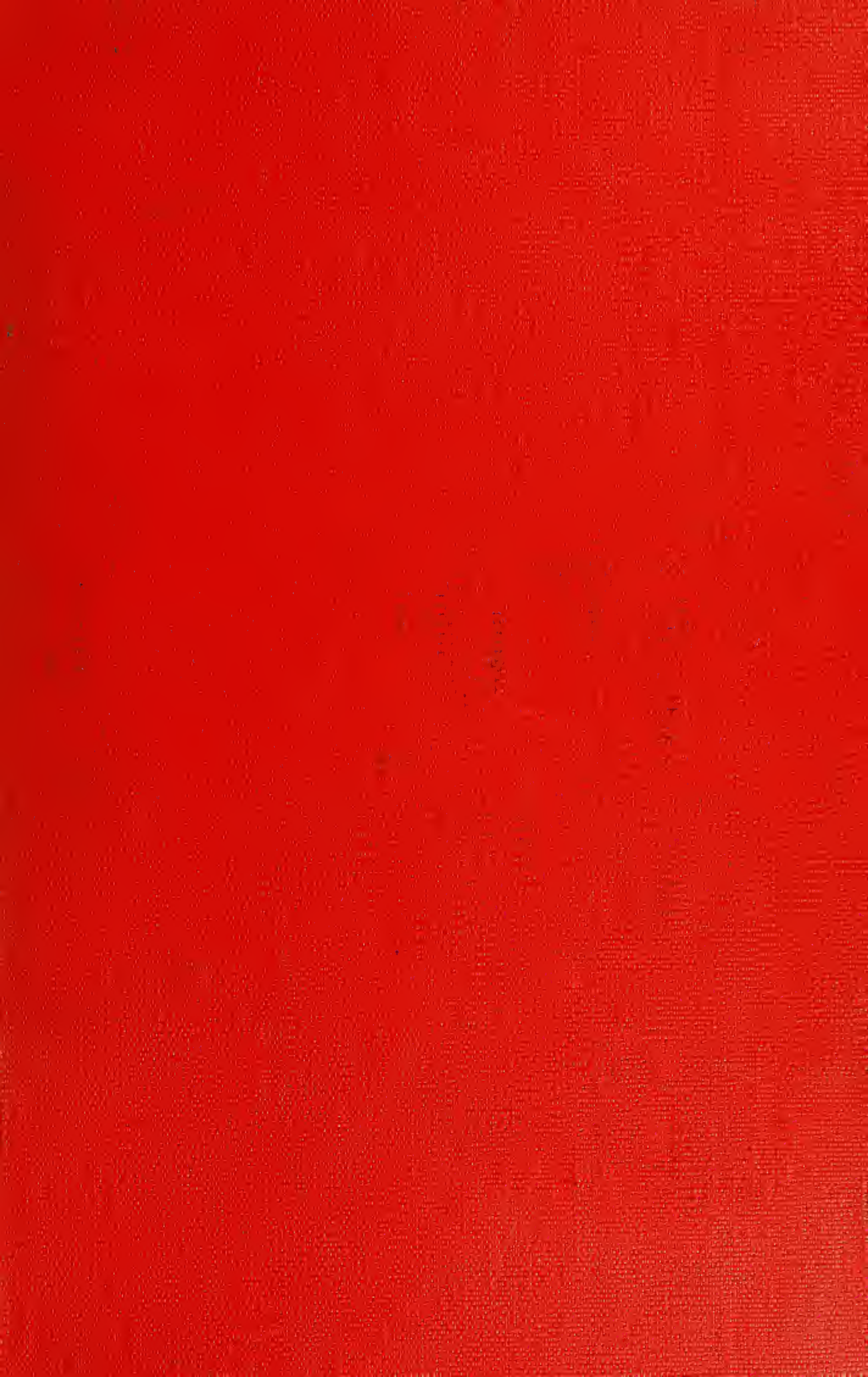



No. 4061.42
Vol. 3
THE TRUSTEES OF THE PUBLIC LIBRARY
OMNIUM LUX CIVIUM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 1878







L'ŒUVRE

DE

P. P. RUBENS

Anvers. — Imprimerie Ve De Backer, rue Zirk, 35.

L'ŒUVRE

DE

P. P. RUBENS

HISTOIRE ET DESCRIPTION

DE SES

TABLEAUX ET DESSINS

PAR

MAX ROOSES

CONSERVATEUR DU MUSÉE PLANTIN-MORETUS A ANVERS

PHOTOTYPIES PAR JOS. MAES

TROISIÈME VOLUME



ANVERS
Jos. MAES, Editeur
10, Rue Gramaye
1890

B. H.

March 17/1894.

I.

5 v.

SUJETS

PROFANES.



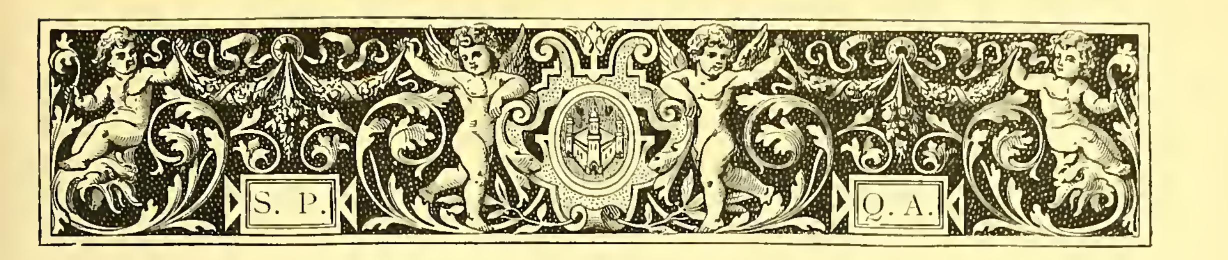
I.

SUJETS DE LA FABLE.

A.

SUITES.





LES MÉTAMORPHOSES D'OVIDE

PEINTES POUR LA TORRE DE LA PARADA.

Comme nous l'avons dit en énumérant les tableaux exécutés par Rubens pour les rois d'Espagne (Voir notre n° 108, tome I, p. 131), Philippe IV envoya, en 1636, au Cardinal-Infant l'ordre de faire faire par Rubens une série de peintures destinées à orner la tour de la Parada, une maison de chasse, à trois lieues de Madrid.

Dans le courant de la même année, on mit la main à cette œuvre importante; Rubens et ses collaborateurs ordinaires y travaillèrent pendant l'année 1637. Le 21 janvier 1638, les tableaux étaient terminés; ils furent expédiés le 11 mars suivant par voie d'Angleterre et convoyés par un gentilhomme de la maison du Cardinal-Infant (1); ils arrivèrent à Madrid à la fin du mois d'avril. Ils

(1) D. Pedro de Madrazo : *Viage artistico de tres siglos por las colecciones de Cuadros de los Reyes de España.* Barcelona, 1884, p. 110.

furent payés 10,000 livres ou florins, environ 60,000 francs de notre monnaie (1).

Cette somme fut allouée à Rubens par ordonnance du Cardinal-Infant du 9 décembre 1636, et soldée en deux paiements, l'un de 2500, l'autre de 7500 livres, tous deux effectués en 1637. Le 27 novembre 1637, le Cardinal-Infant ordonna encore de payer 12,000 livres pour les peintures de la maison de plaisance du Pardo. Le premier quart de cette somme fut soldé en janvier 1638. Nous ignorons si le reste fut compté au peintre (2).

L'envoi du 11 mars 1638 comprenait 112 tableaux, dont une partie était destinée au château de Buen Retiro, et dont le reste, comprenant les sujets de la Fable, devait orner la Torre de la Parada.

Ces derniers furent peints par divers élèves et collaborateurs du maitre, les principales toiles furent retouchées par lui. Les collaborateurs, dont les noms

(1) M. Jules Finot, conservateur des archives du Nord, à Lille, nous apprend que la livre dont il est question dans les paiements faits à Rubens n'est pas la livre de gros valant six florins, comme nous l'avions cru (Tome I, p. 133), mais la livre de Flandre, de 40 gros, qui équivaut à un florin.

(2) Compte 23e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances des Pays-Bas, du 1 janvier au 31 décembre 1637. Archives du Nord. Chambre des comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3002.

Folio 646, verso. 2500 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du septiesme de janvier 1637, sur Philippe Le Roy, recepveur des licentes en Anvers, dont est faict recepte cy-devant, folio 205, verso. en tant moings de 10,000 pareilles livres que Son Altèze par son ordonnance de nœufiesme de décembre dernier, at ordonné luy estre furniz à bon compte de ce que coustront les peinctures que Sadite Altèze luy at faict faire par ordre exprès de Sa Majesté et pour ornement de certaine maison de plaisance d'icelle au Pardo, et ce, en quatre termes, sçavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois en trois mois après le dit premier payement, et ce, des deniers desdites licentes, se faisant ce présent paiement pour le quart à payer promptement.

Folio 654, verso. 7500 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, pour la parpaye de 10000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du nœufiesme de décembre 1636, at ordonné de luy furnir à bon compte de ce que cousteroyent les peinctures qu'Icelle at faict faire par ordre exprès de Sa Majesté et pour ornement de certaine maison de plaisance à Pardo, à payer les dites dix mille livres en quatre termes, à sçavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois en trois mois après le dit premier payement, et ce des deniers desdits licentes, et se faisant ce présent payement pour les trois derniers payemens, ayant receu le précédent payement de 2500 livres au mois de janvier dernier, porté cy-devant folio 647, par laditte ordonnance de Son Altèze exhibée audit premier payement et quictance pour ceste partie y servante, veue en l'estat dudit mois, folio, eodem ; cy-rend ladicte somme

nous ont été transmis par le catalogue du musée de Madrid et par les inventaires des tableaux du roi d'Espagne, sont Érasme Quellin, Théodore Van Thulden, Corneille De Vos, Jean Van Eyck, Jacques-Pierre Gouwi, J. B. Borrekens, Jean Cossiers. Dans la note qu'il consacre à la Torre de la Parada, Ponz cite encore parmi les collaborateurs Thomas Willeborts (1).

En 1639, dix huit tableaux, représentant des sujets de chasse, furent commandés à Rubens et Snyders ; ils servirent probablement à compléter la décoration de la Torre de la Parada. Les deux premiers paiements, de 2500 livres chacun, sur une somme de 10,000 livres, prix de cette seconde commande, furent effectués en 1640 (2).

7500 livres ; par ordonnance alléguée et rendue cy-devant, folio 647 et quictance conforme au texte cy rendu. »

Etat des deniers reçus et payés à l'ordonnance du Roi par messire Ambroise van Oncle durant le mois de janvier 1638. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3008.

Folio 44, recto. 3000 livres dudit prix à Pierre-Paul Rubens, chevalier, etc. « en une lettre de descharge levée sur Philippe Le Roi, recepveur de Licentes en Anvers, de 12000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du 27e de novembre 1637, at ordonné luy estre furniz et que luy restent deuz pour les painctures par luy faictes par ordre de sadicte Altèze pour l'ornement de sa maison de plaisance à Pardo, a en estre payé desdits douze mille livres, assçavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois en trois mois desdits licentes d'Anvers, se faisant ce présent payement pour le dit quart à payer promptement, ayant encor receu au mesme effect la somme de 10000 pareilles livres par ladite ordonnance de XIIm livres et quictance y servante, ladicte somme de 3000 livres ; (en marge) : « par ordonnance de la somme de XIIm livres en date du 27e de novembre 1637 et la quictance de IIIm livres. » JULES FINOT : *Documents relatifs à Rubens conservés aux archives du Nord.* Bulletin Rubens. III, 129.

(1) La situacion de este Convento (de Capuchinos del Pardo) en parage elevado es divertida por los bosques, y territorio, que desde alli se descubren : pero todavía lo es mas la que se logra desde la Casa llamada de la Torre de la Parada, á media legua de distancia del Pardo, caminando ácia el Oriente por entre bosques de encinas. La mandó fabricar para sus cacerías Felipe IV. Hubo en ella famosas pinturas ; pero las mas de las que hoy existen son quadros de discípulos de Rubens, y de otros de escuela flamenca : representan fábulas, cacerias, etc. Las hay firmadas de Pedro (Corneille) de Vos, de Erasmo Kelin (Quellin), de Thomas Villevorts (Willeborts), de Cusier (Cossiers), de Yoris (Gouwi) y otros. Se han transladado últimamente á este casa desde el Pardo diferentes retratos de Personas Reales, etc. PONZ. *Viage de España.* Madrid, 1793. Tome VI p. 161.

(2) Compte 26e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances etc. du 1er janvier au

La construction de la Torre de la Parada ou Torre del Pardo, située au Pardo, près de Madrid, fut commencée, vers 1636, sous la direction de Jean Baptiste Crescenzio, marquis de las Torres. De Piles et Bellori nous apprennent que cette maison de chasse renfermait « quantité de tableaux tirés des Métamorphoses d'Ovide dont le Roi avoit fait prendre les mesures à Rubens dans le temps qu'il étoit à la cour, pour y travailler à sa commodité et lorsqu'il seroit arrivé à sa maison ; et comme ces tableaux sont disposés de manière qu'il y a beaucoup de vuide entre deux, Sneidre a peint dans ces espaces des jeux d'animaux. » (1) Un manuscrit cité par Mols (M. S. 5725) dit que les animaux étaient peints par Snyders et Pierre (*lisez* Paul) De Vos. Cette assertion se trouve confirmée par le fait que le Musée de Madrid possède cinq chasses de Paul De Vos (n[os] 1798, 1803, 1805, 1806, 1807) provenant de la Torre de la Parada. Il est fort probable que Pierre Snayers fournit aussi une partie de ces chasses. En effet, le musée de Madrid renferme deux chasses de Philippe IV (n[os] 1664 et 1665) exécutées par ce peintre et provenant de la même maison.

Les peintures fournies par Rubens et ses collaborateurs étaient de largeur

31 décembre 1640. Archives du Nord. Chambre des comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3020.

Folio 581, recto. 5000 livres à François Rojas, garde-joyaux, de Son Altesse Royale, « sur et à bon compte de 10000 pareilles livres à payer en quatre termes, asçavoir 1000 philippus à 50 sols pièce comptant, et les aultres 3000 philippus de trois en trois mois ensuivant, pour estre lesdits deniers par luy employez au payement de dix huict peinctures que, par ordre de Sa Majesté, se font en la ville d'Anvers par les peinctres Rubbens et Sneyders.

Folio 619, verso. 2500 livres à Francisco Rojas garde-joyaux à bon compte de 10000 pareilles livres à payer en quatre termes, asçavoir mille philippus comptant et les autres trois mille philippus de trois en trois mois suivant, pour estre lesdits deniers employez au payement de 18 peinctures que, par ordre de Sa Majesté se font en la ville d'Anvers par les peinctres Rubbens et Sneyders.

Folio 653, verso. 2500 livres au même « en une lettre de décharge de pareille somme datée du 10[e] de novembre 1640, levée sur ledit Philippe Le Roy, dont est faict recepte cy-devant folio 272, pour la parpaye de 10000 pareilles livres, à payer en quatre termes, assçavoir milles philippes à 50 sols pièce comptant et les aultres 3000 philippes de trois en trois mois suivans, pour estre lesdits deniers employés au payement de dix huict peintures que, par ordre de Sa Majesté, sont esté faitcz en ladite ville d'Anvers par les peinctres Rubbens et Sneyders (*Bulletin Rubens*. III, 131. 132).

(1) De Piles : *Œuvres* IV, 375. — Bellori, Op cit. I. 238.

fort différente ; leur hauteur variait de 167 à 195 centimètres. La plupart mesuraient 179, 180 ou 181 centimètres.

Notons que le *Démocrite* et l'*Héraclite* de Rubens, peints pour le duc de Lerme, ont aussi servi à décorer la Torre de la Parada.

Ce n'étaient pas là les seuls tableaux qui s'y trouvaient. L'avant-dernière édition du catalogue du musée de Madrid cite, comme provenant de la même maison royale, cinq pièces de Carducci : la *Naissance,* l'*Annonciation,* la *Visitation*, la *Présentation au Temple* et l'*Assomption de la Vierge* (N°s 679, 680, 681, 682, 683).

Le même catalogue, dans sa dernière édition, indique le portrait d'un nain de Philippe IV (n° 1097) et celui d'un autre, nommé l'*Infant de Vallecas*, (n° 1098) par Velasquez, comme ayant peut-être orné la Torre de la Parada et cite quatre autres tableaux du même maître : le *Crétin de Coria* (n° 1099), l'*Esope* (n° 1100), le *Ménippe* (n° 1101), le *Dieu Mars* (n° 1102), comme provenant de cet édifice.

La Torre de la Parada fut mise à sac, en 1710, par les troupes de l'archiduc Charles et plusieurs des toiles de Rubens périrent alors. Il serait impossible actuellement de reconstituer avec certitude la série complète des Métamorphoses d'Ovide peintes par Rubens et ses collaborateurs pour la maison de chasse de Philippe IV. En nous aidant des inventaires des tableaux de la maison royale d'Espagne et des descriptions anciennes des palais ; en tenant compte des tableaux qui existent encore au musée de Madrid et des esquisses qui font ou ont fait partie de la collection du duc de Pastrana, nous trouvons que les sujets suivants étaient traités dans cette suite.

501. APOLLON POURSUIVANT DAPHNÉ.

Madrid. Musée, 1642.
Toile. H. 193, L. 207.

APOLLON poursuit Daphné dont le pied droit, le seul qui touche la terre, prend racine et dont les mains levées au ciel commencent à se changer en rameaux. Elle tourne le regard vers le dieu qui est sur le point de l'atteindre et des deux bras étendus touche presque le beau corps de la nymphe. La fille de Pénée est presque nue, de même qu'Apollon ; un léger voile blanc couvre à peine ses flancs et son bras gauche. Le Dieu

porte une très courte chlamyde cramoisie qui flotte au vent et couvre seulement son dos et ses épaules. Peinture très claire et lumineuse.

Le catalogue range ce tableau parmi ceux de l'école de Rubens. Il nous semble être de la main de son élève Jean Van Eyck. Il provient de la Torre de la Parada et a donc été fait d'après une esquisse de Rubens.

502. APOLLON ET MARSYAS.

Le musée de Madrid possède deux tableaux représentant ce sujet. L'un, le n° 1636 (Toile. H. 181, L. 223), est cité comme une copie d'après un tableau de Rubens ; l'autre, le n° 1637 (Toile. H. 181, L. 267), est donné comme reproduction du précédent. Dans l'inventaire des tableaux de Charles II, tous deux sont qualifiés comme œuvres de Mazo.

Apollon, vainqueur de Marsyas dans la lutte de la syringe et de la lyre, se trouve à gauche et s'avance pour aller ceindre la couronne de laurier qui lui est remise par un vieillard à barbe blanche, le juge du duel artistique. Avec le satyre Marsyas et le roi Midas, ce juge est assis sur un tertre sous des arbres touffus. Marsyas, qui occupe le milieu, joue encore de la syringe et Midas, à gauche, proteste contre le jugement favorable à Apollon. Ce dieu lui a déjà octroyé des oreilles d'âne. Le fond est un paysage plat.

La collection du duc de Pastrana comprenait naguère une esquisse représentant le même sujet, qui a également disparu ; c'était fort probablement le projet du tableau reproduit par les deux copies citées plus haut. Avec quelques autres esquisses de Rubens, celle-ci a été échangée contre un ostensoir offert au Pape Léon XIII, en 1888.

503. APOLLON ET LE SERPENT PYTHON.

Apollon marche à la rencontre du serpent Python contre lequel il vient de tirer une flèche. De la main droite, il levé son arc, la main gauche est rejetée en arrière, avec le geste du tireur qui vient de lâcher la corde. A droite du tableau, l'hydre blessée mortellement se tord renversée sur le dos. Dans les airs, Cupidon s'apprête à percer Apollon d'une flèche. Dans le fond, un paysage. La figure d'Apollon est absolument pareille à celle du même Dieu que Rubens a peinte dans le *Gouvernement de la Reine*, un des tableaux de la Galerie de Médicis.

Le musée de Madrid possède un tableau de Corneille De Vos représentant

cette composition (nº 1793. Toile. H. 188, L. 265), qui a passé en 1827 de l'académie de San Fernando au musée. Sans aucun doute, ce tableau provient de la Torre de la Parada et a été fait d'après l'esquisse de Rubens (Panneau. H. 27, L. 42), qui fait actuellement partie de la collection du duc de Pastrana, à Madrid.

Il y a identité absolue entre l'esquisse et le tableau. Les variantes ne portent que sur des accidents insignifiants du paysage qui sert de fond.

Photographie (de l'esquisse) : Laurent.

504. ARACHNÉ ET MINERVE.

Madrid. Galerie Pastrana.

Esquisse. Panneau. H. 28, L. 38.

ARACHNÉ est renversée par terre; Minerve lève sa navette pour la châtier. Deux femmes sont témoins du spectacle.

La galerie du duc de Pastrana, à Madrid, possède une esquisse de Rubens pour cette composition.

Le tableau doit avoir péri dans le sac de la Torre de la Parada, en 1710.

505. LA COURSE D'ATALANTE.

Madrid. Galerie du duc d'Osuna.

Esquisse.

HIPPOMÈNE touche d'une main le but, un cône en pierre élevé sur une base carrée, tandis qu'Atalante perd son temps à ramasser des pommes. Dans le fond, on voit plusieurs spectateurs, parmi lesquels quatre hommes qui lèvent les bras en acclamant le vainqueur. Le musée de Madrid, nº 1387, possède un tableau signé de Gouwi, traitant ce sujet et provenant de la Torre de la Parada (Toile. H. 181, L. 220). Ponz le signale comme ornant le Palais Neuf et l'attribue à Rubens ou à son école. Il faisait sans nul doute partie de la suite des *Métamorphoses*. Sa composition est identique à celle de l'esquisse de Rubens qui se trouve dans la collection du duc d'Osuna, à Madrid, et qui provient, comme les esquisses de la collection Pastrana, de la galerie du duc de l'Infantado.

Photographie (de l'esquisse) : Laurent.

506. ATLAS SOUTENANT LE MONDE.

Madrid. Galerie Pastrana.
Esquisse. Panneau. H. 25, L. 17.

Le Titan est représenté ployant sous le poids du globe terrestre qui pèse sur ses épaules et qu'il soutient d'une main, tandis qu'il appuie l'autre sur un bloc de rocher. Il est nu, à l'exception d'une draperie retombant de l'épaule sur les reins.

Le tableau doit avoir péri dans le sac de la Torre de la Parada, en 1710.

Photographie : Laurent.

507. LE TRIOMPHE DE BACCHUS.

Le musée de Madrid, n° 1792, possède un tableau de Corneille De Vos, provenant de la Torre de la Parada et représentant le *Triomphe de Bacchus*. Le dieu de la Vendange, monté sur un char doré tiré par deux panthères, embrassé d'un côté par une charmante Bacchante, rose et blonde, qui lève en l'air son cerceau retentissant et de l'autre par un faune, reçoit les bruyantes acclamations de son cortège dans lequel figure un nègre et un satyre jouant de crotales. Le vieux et gros Silène parait à droite, monté sur son âne, le corps incliné comme pris d'ivresse. La main gauche de Bacchus pend nonchalamment, tenant une énorme grappe de raisins que mord avec avidité un jeune satyre (Toile. H. 180, L. 295).

508. BACCHUS ET ARIANE.

Le Musée de Madrid, n° 1539, possède un tableau d'Érasme Quellin, représentant *Bacchus et Ariane* sur le bord de la mer (Toile. H. 179, L. 95). Ariane marche, craintive, sur le bord de la mer dont la vague baigne ses pieds nus. Bacchus jeune et couronné de pampres, la suit de près, lui déclarant son amour en mettant la main droite sur le cœur. Derrière le dieu, on voit une belle bacchante, fraiche et blonde, et un satyre à la

peau rouge et tannée, portant tous deux des thyrses. La fille de Minos est légèrement vêtue d'une tunique qui ne cache son corps qu'à demi ; le dieu est nu, seul un linge gris couvre son épaule et sa cuisse droite.

Le tableau a passé de l'académie de San-Fernando dans le musée du Prado et provient sans nul doute de la Torre de la Parada.

509. CADMUS ET MINERVE.

Le musée de Madrid, n° 1641, possède un tableau provenant de la Torre de la Parada et représentant Cadmus écoutant les prédictions de Minerve concernant le sort des hommes nés des dents du dragon, tué par le fils d'Agénor (Toile. H. 181, L. 300). Cadmus est debout, l'une main étendue ; de l'autre, il tient sa lance. Derrière lui est le dragon, renversé sur le dos. Minerve vole, à côté de lui, le casque sur la tête, la lance sur l'épaule. Elle lui montre un groupe d'hommes qui s'exterminent. Dans le fond, un paysage.

Ce tableau, attribué à un élève inconnu, a été exécuté d'après une esquisse de Rubens et a fait partie de la suite des Métamorphoses.

Dans la vente van Schorel (Anvers, 1774), une esquisse représentant le même sujet (Panneau. H. 255, L. 43) fut vendue. Elle reparut dans la vente Panné (Londres, 1819), où elle fut achetée par sir Thomas Baring, à 9 guinées.

Gravure : J. Jorro (lithographie).

Voir planche 171.

510. CANENTE FILLE DE JANUS.

Madrid. Galerie Pastrana.
Esquisse. Panneau. H. 26, L. 17.

Canente, fille de Janus et épouse de Picus, une torche à la main, s'élève et s'évapore dans les airs. Le tableau n'est signalé nulle part et a probablement péri dans le sac de la Torre de la Parada, en 1710. L'esquisse se trouve dans la galerie Pastrana.

511. CÉPHALE ET PROCRIS.

Madrid. Collection Pastrana.
Esquisse.

Céphale est assis à l'ombre des arbres, levant une main en chantant, tenant de l'autre un javelot. Près de lui, sur le devant, se tient cachée Procris, écoutant son mari, l'anxiété peinte sur les traits, la main gauche posée sur les genoux, un coude sur cette main et le menton appuyé sur la main droite.

Ponz mentionne comme existant au palais neuf à Madrid un tableau représentant *Céphale et Procris* qu'il attribue à Rubens. Ce tableau à disparu.

Photographie : Laurent.

512. CUPIDON CHEVAUCHANT SUR UN DAUPHIN.

La galerie du duc de Pastrana possédait naguère une esquisse représentant Cupidon chevauchant sur un Dauphin. C'est probablement le projet d'un tableau de la série des Métamorphoses.

Le musée de Madrid, n° 1542, possède le tableau d'Érasme Quellin fait d'après cette esquisse (Toile. H. 98, L. 98). L'amour est fièrement monté sur le dauphin, branlant son arc et gouvernant sa monture au moyen d'un cordon de soie cramoisie. Son carquois est suspendu sur son dos par un ruban de même couleur qui ceint son épaule gauche et sa poitrine. Il a des ailes blanches tachées de bleu. Le fond se compose de la mer et du ciel.

513. DÉDALE TROUVANT LE LABYRINTHE.

Madrid. Galerie Pastrana.
Esquisse. Panneau. H. 26, L. 16.

Dédale, inventeur du labyrinthe, le montre au minotaure. L'esquisse existe dans la galerie du duc de Pastrana. Elle est mentionnée dans le catalogue de la vente de cette galerie, annoncée pour le mois de mai 1888. Le tableau a disparu.

514. L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE.

Madrid. Galerie Pastrana.

Esquisse. Panneau, H. 20, L. 15 (copie).

La galerie du duc de Pastrana possède la copie de l'esquisse d'un tableau de Rubens qui doit avoir fait partie de la série des Métamorphoses. On y voit Nessus galoppant et abordant à un rivage. Le centaure met une main sur la poitrine et passe un bras autour de celui de Déjanire. Celle-ci est assise sur son dos, les jambes croisées et le regardant affectueusement. Tableau inconnu.

Photographie : Laurent.

515. DEUCALION ET PYRRHA.

Le musée de Madrid possédait naguère un tableau représentant *Deucalion et Pyrrha*. Dans l'édition du catalogue de 1876, il portait le n° 1638 et était mentionné comme la copie d'un tableau de Rubens (Toile. H. 91, L. 169). Depuis lors, il a disparu des salles ouvertes au public. Les deux sauvés du déluge s'avancent, jetant derrière eux des pierres qui se transforment en hommes. On voit à droite, trois figures nues, un homme et une femme qui se tiennent enlacés, et une femme couchée par terre. D'après l'inventaire de 1686, cette copie fut faite par J. B. del Mazo (1).

La galerie Pastrana possède l'esquisse de ce tableau par Rubens (Panneau. H. 27, L. 42).

Photographie (de l'esquisse) : Laurent.

516. DIANE ET ENDYMION.

Madrid. Galerie du duc d'Osuna.

Esquisse.

Endymion est assis au pied d'un bosquet de gros arbres; d'une main, il tient un javelot ; il tend l'autre à Diane qui s'avance vers lui. Elle est descendue de son char, tiré par deux chevaux, et s'élance vers son amant. Sa tête est entourée d'une auréole de douce clarté ; ses bras

(1) Catalogue du Musée de Madrid, édition de 1885, n° 1631.

sont nus ; ses vêtements sont soulevés derrière elle par la rapidité de la marche. A côté d'Endymion, deux chiens de chasse sommeillent par terre. L'esquisse nous semble avoir été faite pour un des tableaux des Métamorphoses qui ont disparu.

517. DIDON ET ÉNÉE.

L'INVENTAIRE des tableaux du roi d'Espagne, fait en 1666, mentionne un *Didon et Énée* large de 4, haut de 3 varas. Les inventaires de 1686 et de 1700 le mentionnent également. Ensuite, il disparaît. (1) Naguère, le musée de Madrid, n° 1639, en possédait une copie (Toile. H. 144, L. 93). Cette copie a été éloignée à cause de son insignifiance. On y voyait Énée aidant la reine de Carthage à descendre de cheval pour se réfugier dans une caverne, afin de se mettre à l'abri de l'orage.

La collection Albertine de Vienne possède un dessin de Rubens représentant le même sujet.

518. LA MORT DE DIDON.

Madrid. Galerie Pastrana (Sous le nom de la *Naissance d'Apollon et de Diane).*
Esquisse. Panneau. H. 42, L. 56.

DIDON est étendue sur une couche peu élevée, sa tête est soutenue par une de ses suivantes et tournée vers les spectateurs ; son bras droit pend inerte et touche presque la terre. Autour d'elle sont groupées huit femmes. Deux d'entre elles, entièrement nues, se trouvent sur le devant et la soutiennent, l'une debout, l'autre assise ; quatre autres pleurent ; une d'elles porte un enfant sur le bras. Au milieu, on voit trois femmes, dont la première est assise, allaitant son enfant, la seconde soutenant un petit garçon sous les bras, la troisième portant un enfant sur les épaules et un second sur le bras ; sur le devant et à droite, il y a encore sept autres enfants. Dans le fond, une colonne ; au premier plan, deux vases précieux.

Photographie : Laurent.

519. L'ENLÈVEMENT D'EUROPE.

Madrid. Galerie Pastrana.
Esquisse. Panneau. H. 15, L. 14.

Europe est assise sur le dos de l'animal et le tient par une des cornes; elle regarde en arrière et son pied plongeant dans l'eau la fait écumer. Ses draperies, soulevées par le vent, flottent librement derrière elle.

Le musée de Madrid, nº 1538, possède le tableau de Quellin fait d'après cette esquisse (Toile. H. 126, L. 87). Il a été transféré, en 1827, de l'académie de San-Fernando au musée, et doit avoir fait partie de la décoration de la Torre de la Parada. Il correspond exactement à l'esquisse; seulement, le flot n'écume pas.

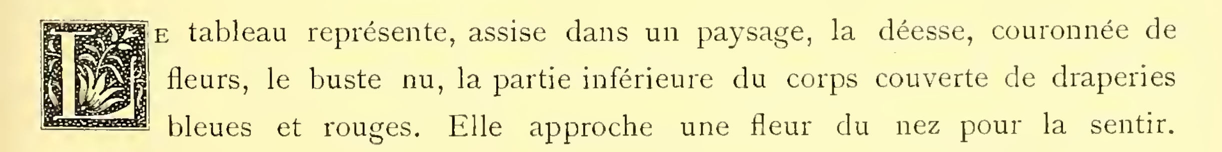
Photographie (de l'esquisse) : Laurent.

520. LA MORT D'EURYDICE.

Ce tableau, attribué à Érasme Quellin et provenant de la Torre de la Parada, se trouve au musée de Madrid, nº 1540 (Toile. H. 179, L. 195). Assis sur le versant d'un tertre, près d'un arbre, et placé derrière la belle Eurydice, qui expire empoisonnée par la morsure d'un serpent, Orphée soutient le corps de sa bien-aimée. La jambe droite d'Eurydice est appuyée sur le plan où elle est assise et montre au pied la blessure que l'aspic vient de quitter en glissant sur l'herbe. Son bras gauche pend inerte et ses yeux sont douloureusement tournés au ciel. Elle a un vêtement gris pâle, à reflets verdâtres et bleus, qui laisse voir ses bras et son sein ; Orphée porte un léger manteau rouge qui flotte au vent derrière lui. La pâleur qui couvre le corps d'Eurydice forme un beau contraste avec le ton chaud qui anime toute la personne d'Orphée. La lyre de celui-ci gît à terre.

521. LA DÉESSE FLORA.

Madrid. Musée, 1596.
Toile. H. 167, L. 95.



Ce tableau représente, assise dans un paysage, la déesse, couronnée de fleurs, le buste nu, la partie inférieure du corps couverte de draperies bleues et rouges. Elle approche une fleur du nez pour la sentir.

Dans le fond, un bosquet de roses et dans le lointain, un château. Ni les fleurs ni le paysage ne sont de Breughel de Velours, comme le porte le catalogue, mais d'un élève de Rubens.

Photographie : Laurent.

522. LA FORTUNE.

Madrid. Musée, 1595.
Toile. H. 179, L. 95.

LA deésse de la Fortune est représentée toute nue ; sauf une étroite draperie couleur lie de vin, jetée autour d'elle. Elle lève une de ses mains et y tient un voile gris que le vent fait gonfler. Elle a le pied posé sur une boule qui nage sur l'eau violemment agitée. La boule et l'eau sont des symboles de l'inconstance de la fortune ; la voile et le vent rappellent la comparaison habituelle du bonheur à un vent favorable.

C'est une peinture décorative largement brossée ; le corps bien mouvementé se détache sur le fond gris et vert des nuages et de l'eau. Travail d'élève retouché par Rubens.

Gravure : P. J. Faillet (lithographie).

Photographie : Laurent.

Voir planche 172.

522[1]. LA FORTUNE.

Esquisse du tableau précédent. Panneau. H. 34, L. 23.
Berlin. Musée 798 C.

TRÈS probablement, c'est une première esquisse du tableau précédent, quoique les différences soient assez sensibles. Dans le tableau, la déesse est penchée en avant, dans l'esquisse, en arrière ; dans le tableau, la jambe droite et le bras gauche s'avancent ; dans l'esquisse, ce sont le bras droit et la jambe gauche. Dans les deux, la déesse tient une voile au-dessus de la tête et a le pied appuyé sur une boule. La voile est blanche, la draperie qui entoure les reins est rose.

La pièce a peu d'importance, mais est bien de Rubens. Elle provient de la collection Suermondt et de la collection Jabach, de Cologne.

Photographie : Anonyme.

523. L'ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE.

Madrid. Musée, 1600.
Toile. H. 181, L. 87.

L'AIGLE, enlevant sa proie dans les airs, entoure de ses serres les jambes de Ganymède; de son aile, il soutient l'épaule du jeune homme et dans son bec, il tient le cordon du carquois. Ganymède est tout nu, une draperie rouge flotte seule sur son épaule. Il lève les yeux et les mains vers le ciel ; ses traits expriment la crainte.

C'est un travail d'élève retouché par le maître, spécialement dans les chairs.

Une esquisse de l'*Enlèvement de Ganymède*, haute de 1 pied, large de 8 3/4 pouces, fut adjugée dans la vente Pauwels (Bruxelles, 1803), à 63 florins. Dans la vente de Proli (Anvers, 1785) elle avait été achetée, avec une esquisse de *Saturne dévorant un de ses fils*, à 61 florins les deux par De Loose, de Bruxelles.

Photographie : Laurent.

524. LA CHUTE DES GÉANTS.

Bruxelles. Musée.
Esquisse. Panneau. H. 26, L. 41.

PLUSIEURS géants sont écrasés par des rochers tombant sur eux. Au milieu, l'un d'eux, debout, s'incline sous le poids d'un énorme bloc qu'il porte sur l'épaule. A gauche, deux autres, l'un tombant, l'autre couché sur le premier et retenant des mains et des pieds le rocher qui va l'écraser. Au second plan, deux autres tombent. A droite, encore trois géants: l'un couché, la poitrine contre terre; le second, la tête ensanglantée; le troisième, hurlant.

Esquisse légèrement faite et destinée à un tableau décoratif. Elle provient de la collection du duc de Pastrana et a été achetée dans les derniers temps.

Dans le musée de Madrid (nº 1388) se trouve le tableau fait d'après cette esquisse. Il est de Gouwi et provient de la Torre de la Parada (Toile. H. 177, L. 285). Les anciens inventaires l'attribuaient à Rubens. Cruzada

Villaamil ne le retrouvant pas parmi les œuvres attribuées au maitre, le mentionne erronément comme perdu (1).

La collection du duc d'Osuna, à Madrid, possède un second exemplaire de l'esquisse, probablement une copie, provenant également de la collection Pastrana.

525-532. LES TRAVAUX D'HERCULE.

Rubens a peint pour le roi d'Espagne les *Travaux d'Hercule.* Les inventaires de 1686 et de 1700 mentionnent huit pièces d'une vara de large et d'une demie vara de haut, de la main de Rubens, représentant ces sujets.

Le catalogue du musée de Madrid renseigne, sous le n° 1634, une copie d'après un tableau de Rubens représentant *Hercule qui tue l'hydre de Lerne* (Toile. H. 117, L. 49). Le héros grec est représenté de front, nu, avec un simple drap foncé qui lui couvre l'épaule, la hanche droite et une partie de la cuisse gauche. Il lève des deux mains la massue contre le terrible monstre à quatre têtes qui gît à ses pieds, déjà blessé et ensanglanté. Un homme, couvert d'une cuirasse et placé derrière lui, enfonce une torche ardente dans l'une des quatre gueules de l'hydre expirante.

Dans la galerie du duc de Pastrana se trouve une esquisse de Rubens, représentant *Hercule qui enchaîne Cerbère.* La scène est éclairée par une femme qui tient une torche ; une autre femme joint les mains et jette des cris d'horreur (Panneau. H. 29, L. 32).

Photographie : Laurent.

Le catalogue du musée de Madrid (n° 1777) attribue à Van Thulden un tableau représentant la *Découverte de la pourpre* (Toile. H. 189, L. 212). Pliant son genou droit sur la plage, Hercule contemple avec attention un chien noir taché de blanc, sur la tête duquel il pose sa main. Le chien tient sa patte sur un coquillage, et a le museau rougi par la précieuse teinture qu'il tire du mollusque. Le héros porte la peau de lion, qui couvre son bras droit, descend par derrière et contourne sa cuisse gauche ; son carquois lui pend sur le dos. Le fond représente le bord de la mer et un port lointain, avec un quai et de grandes constructions.

Le même musée (n° 1173) possède de Borrekens une *Apothéose d'Hercule.*

(1) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 320.

(Toile. H. 180, L. 212). Le demi-dieu se tient fièrement debout, appuyé sur sa massue, dans un char d'or, traîné par quatre chevaux blancs, sur lesquels plane un amour ailé qui tient les rênes, tandis qu'un autre amour descend du ciel pour poser sur la tête d'Hercule une couronne de lauriers. Il monte vers l'Olympe sur un nuage, laissant derrière lui un sillon de feu. Une peau de lion, à la gueule ouverte, ceint sa tête en tombant sur son dos, et un voile bleu, à vifs reflets dorés, descend de son épaule et couvre ses reins.

Sous le n° 1174 du même musée se rencontre une réduction de ce tableau (Toile. H. 98, L. 98). Naguère la collection Pastrana possédait une esquisse de cette composition (Panneau. H. 26, L. 32). Smith (*Catalogue* II, 468) mentionne comme existant à l'Escurial un *Hercule se reposant de ses travaux*, qui n'est peut-être que l'*Apothéose d'Hercule* par Borrekens.

Nul doute que les quatre tableaux que nous venons de mentionner n'aient fait partie de la suite des Métamorphoses.

L'inventaire des tableaux du roi d'Espagne mentionne encore *Hercule tuant les Dragons des Hespérides*, dont une copie se trouve au musée de Madrid, n° 1635 (Toile. H. 65, L. 156). On voit Hercule de front : il foule le dragon ailé sous son puissant genou, et de sa terrible massue frappe le monstre au ventre, tandis que celui-ci se débat furieux et ménace inutilement le demi-dieu en lui montrant sa gueule béante et fouettant l'air de sa queue entortillée.

Un *Hercule tuant le fils de la Terre* (H. 3 varas, L. 1 $^1/_2$ vara) et un *Hercule luttant contre un lion* (H. 1 $^1/_2$, L. 2 varas) sont encore renseignés dans l'inventaire des tableaux du roi d'Espagne (1).

Ponz mentionne les *Travaux d'Hercule*, figurés d'après des compositions de Rubens, en petits groupes de bronze, dans une salle du palais du duc de l'Infantado (2).

---

(1) Cruzada Villaamil : Op. cit. pp. 331-332.

(2) Ponz : *Viaje de España* V. 301.

533. LA MORT D'HYACINTHE.

Madrid. Galerie Pastrana.
Esquisse. Panneau. H. 20, L. 15.

Hyacinthe est couché par terre, inanimé, le bras gauche plié autour de la tête et la main sur le palet du dieu qui a causé sa mort. Apollon, couronné de laurier, est agenouillé derrière lui et touche de ses doigts la tempe sanglante du jeune homme qu'il vient de blesser.

Photographie : Laurent.

534. LA CHUTE D'ICARE.

Le musée de Madrid, n° 1388[a] (jadis 1412), possède un tableau de Gouwi, représentant la *Chute d'Icare*. Le jeune téméraire tombe dans la mer Égée, la tête en bas, les bras inertes, les ailes défaites. Un voile cramoisi, qui flotte au vent, prêt à se détacher, couvre encore sa hanche gauche et une partie de son ventre. La frayeur est empreinte sur son visage. Son père Dédale poursuit son vol, moins hardi et plus sûr, et tourne la tête pour contempler, avec un regard de pitié, le terrible dénouement de la folle entreprise d'Icare. Dans le fond, le ciel lumineux ; au premier plan, la mer et le rivage, avec un édifice en ruines et quelques figures.

Ce tableau provient de la Torre de la Parada.

Naguère, la collection du duc de Pastrana possédait l'esquisse de Rubens d'après laquelle il fut fait. Dans les derniers temps, elle a disparu.

535. JASON AVEC LA TOISON D'OR.

Le musée de Madrid (n° 1541. Toile. H. 181, L. 195) possède un tableau attribué à Érasme Quellin, représentant *Jason avec la toison d'or*.

Le chef des Argonautes est représenté marchant à grands pas et traversant d'un air inquiet une galerie à colonnes du palais du roi Éète, dans lequel il vient de s'emparer de la fameuse toison d'or. Il passe près de l'autel et de la statue de Mars en retournant la tête. Il porte la toison sur le bras gauche, étendu en avant, et, comme costume, la cuirasse, le casque à plumes, l'épée romaine, courte et droite, un manteau rouge. Il a les jambes et les bras nus ; il est chaussé du cothurne.

Naguère, la galerie du duc de Pastrana, à Madrid, possédait l'esquisse de ce tableau. Dans les derniers temps, elle a disparu.

536. JUNON ALLAITANT HERCULE.

(La Voie lactée).

Madrid. Musée, 1589.
Toile. H. 181, L 244.

JUNON est descendue de son char, traîné dans les airs par deux paons; elle ne porte d'autre vêtement qu'une draperie rouge qui lui cache une des jambes et un voile blanc qui lui couvre la tête et lui descend sur le dos. Elle a pris Hercule sur ses genoux et, de la main droite, elle presse son sein gauche dont le lait jaillit en triple filet et va tracer une traînée d'étoiles dans le ciel. A gauche du char, Jupiter est assis sur son aigle qui tient la foudre entre les serres. Le ciel est parsemé d'étoiles. Peinture décorative, très soignée dans les figures de Junon et d'Hercule qui sont de la main de Rubens. Le reste est retouché par lui.

Gravures : Gaspar Sensi (lithographie); Reveil (musée de peinture, 959).
Photographie : Laurent.
Voir planche 173.

536[1]. JUNON ALLAITANT HERCULE.

Esquisse du numéro précédent.

NAGUÈRE, la galerie du duc de Pastrana possédait l'esquisse largement traitée de ce tableau. La draperie rouge couvrait les deux jambes de la déesse. Dans les derniers temps, cette pièce, avec quelques autres esquisses de la suite des Métamorphoses, a disparu de la collection.

537. JUPITER ET JUNON.

Jupiter et Sémélé. Jupiter et Danaë. Jupiter seul.

L'INVENTAIRE des tableaux du roi d'Espagne, dressé en 1700, mentionne, comme existant à la Torre de la Parada, un tableau de Rubens intitulé *Jupiter et Junon.* Il mesurait 4 varas (environ 340 centimètres)

de large. Une note inscrite dans l'inventaire de 1749 constate qu'il a péri dans le sac de la Torre de la Parada, en 1710 (1).

Naguère la galerie du duc de Pastrana possédait l'esquisse d'un tableau intitulé *Jupiter et Sémélé.*

Ponz signale au Palais neuf de Madrid un *Jupiter seul* de la main de Rubens, ainsi qu'un *Jupiter et Danaé* du même.

538. JUPITER ET LYCAON.

Le tableau de Jean Cossiers qui se trouve au musée de Madrid sous le n° 1295 (Toile. H. 126, L. 115) nous parait devoir être rangé dans la suite des Métamorphoses et avoir été fait d'après une esquisse de Rubens.

Jupiter se trouve assis à la table de Lycaon, roi d'Arcadie, qui lui a fait servir la chair d'un jeune enfant. Le père des dieux, révolté de sa perfidie et de sa cruauté, le change en loup et foudroie son palais. Jupiter, dont la figure dépasse à peine les genoux, à demi couvert d'un leger manteau rouge, est assis de profil, à droite du spectateur : sur sa tête, qu'un nimbe lumineux entoure, plane l'aigle, portant en son bec le feu du ciel. Devant le Dieu est la table avec sa nappe, l'infâme mets servi par son hôte et un pain ; à gauche, Lycaon, avec sa tête de loup, qui s'est lévé pour fuir le dieu courroucé. Au fond, le palais du roi.

539. LE COMBAT DES LAPITHES ET DES CENTAURES.

Madrid. Musée, 1579.
Toile. H. 180, L. 270.

A droite, le centaure Eurytus enlève Hippodamie ; un autre centaure, armé d'une massue, enlève une seconde femme. Thésée veut reprendre la jeune épouse de Pirithoüs ; enjambant un banc qu'il renverse, il la saisit par le haut du corps, tandis que le centaure la tient par les jambes, de sorte qu'elle est entièrement soulevée. Deux hommes armés, l'un d'un

(1) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 322.

épieu, l'autre d'une lance, se précipitent vers les ravisseurs et passent par-dessus la table dont ils font tomber la vaisselle et les mets. A gauche, deux hommes et une femme effarés quittent la salle. Sur le devant, une femme est renversée par terre. Le fond est en partie architectural, en partie formé par un ciel gris-clair. Il y a énormément de mouvement dans la composition, les hommes qui enjambent les meubles ont une hardiesse, un élan inouïs. La pose d'Hippodamie pliée en deux, soulevée au milieu du tableau, est une trouvaille aussi heureuse qu'inattendue. Le geste d'Hippodamie qui tend les bras vers Thésée et l'appelle au secours n'est pas moins bien réussi. La peinture est énergique, mais n'est pas fort soignée. C'est une œuvre magistrale de décoration, plutôt qu'une toile où le grand coloriste déploie toutes ses qualités. Travail d'élève retouché par le maître.

Le musée de Saint Pétersbourg, nº 553, possède une réduction de ce tableau (Panneau. H. 68, L. 98). Elle fut adjugée à 51 florins dans la vente Jac. de Roore (La Haye, 1747) et à 71 florins dans celle de Maria Beukelaar (La Haye, 1752).

M. Kums, d'Anvers, possède une autre réduction peinte sur papier marouflé. (H. 35,5, L. 52,5). Elle a passé par les ventes Knyff (Anvers, 1785, nº 25, 66 florins à Lombaerts) et par celle d'Alfred Saucède (Paris, 1879). Ce dernier l'avait de M. Camille Marcille.

Gravures : V. S. 105, P. de Bailliu. Non décrite : J. Jorro (lithographie). L'exemplaire de M. Kums a été gravé par F. Buhot dans le catalogue de la vente Saucède.

Voir planche 174.

539[1]. LE COMBAT DES LAPITHES ET DES CENTAURES.

Bruxelles. Musée.

Panneau. H. 25, L. 39. Esquisse du tableau précédent.

L'esquisse est conforme au tableau, sauf quelques variantes dans le fond et dans la position de deux figures secondaires. Elle est faite légèrement avec peu de couleurs. Elle provient de la collection du duc de Pastrana, à Madrid. Le duc d'Osuna en possède une copie provenant de la même collection.

Photographie (de l'exemplaire du duc d'Osuna) : Laurent.

540. MERCURE.

Madrid. Musée, 1598.
Toile. H. 180, L. 69.

FIGURE nue, debout, vue de face ; le manteau rejeté sur les épaules et derrière le dos, est ramené sur les reins. Sur la tête, il porte le pétase ; en main, le caducée ; aux pieds, les ailes. C'est une bonne peinture, formant le pendant du *Saturne*, *Ganymède*, *Archimède*, *Fortune* et *Vulcain* du même musée.

Travail d'élève retouché par le maître.

Photographie : Laurent.

541. MERCURE ET ARGUS.

Madrid. Musée, 1594.
Toile. H. 179, L. 297.

DANS un paysage largement traité, Argus s'est endormi au pied d'un gros arbre. C'est un homme âgé dont le corps robuste est hâlé par le soleil du midi. Il tient entre les mains un bâton noueux. Mercure est un jeune homme, aux membres trapus, aux carnations fraîches. D'une main, il tient la courte épée droite dont il va trancher la tête d'Argus ; de l'autre, la flûte qui lui a servi à endormir le gardien aux cent yeux. Il a le pétase sur la tête et une draperie rose autour des reins. A sa gauche se trouve la vache Io qui semble épier le coup qu'on va porter à son gardien ; elle est blanche avec des taches noires au cou. La lumière est blanche sur le corps de Mercure et d'Io, brune et chaude sur celui d'Argus. Le soleil, au terme de sa carrière, éclaire la campagne de reflets dorés qui donnent à la perspective une grande profondeur, en même temps qu'un brillant peu ordinaire.

C'est un travail décoratif, ample, facile, sans beaucoup de profondeur. Le tableau est presqu'entièrement de la main de Rubens. Les figures d'Argus, de Mercure et de la vache Io sont peintes par lui. Le paysage est de Van Uden, mais fortement retouché par Rubens.

Le tableau provient de la Torre de la Parada.

Gravure : Gaspar Sensi (lithographie).

Photographies : Braun ; Laurent.

Voir planche 175.

541[1]. MERCURE ET ARGUS.

Musée de Bruxelles.
Esquisse. Panneau. H. 26, L. 43.

Esquisse du tableau précédent, légèrement brossée, avec peu de couleurs. Elle provient de la collection du duc de Pastrana. Le duc d'Osuna, à Madrid, possède une copie de cette esquisse, provenant de la même collection.

Photographie (de l'exemplaire du duc d'Osuna) : Laurent.

542. NARCISSE ADMIRANT SON IMAGE.

Selon Smith *(Catalogue.* II, 478), un tableau de Rubens, représentant *Narcisse admirant son image* existait jadis à l'Escurial. Ponz le signale encore au Palais Neuf, à la fin du siècle dernier (1). Depuis lors, il a disparu. C'est probablement le tableau de Cossiers que possède le musée de Madrid (N° 1297, Toile, H. 97, L. 93).

Le beau Narcisse est assis sur l'herbe et appuyé sur sa main droite, au bord d'un bassin dans lequel se reflète son corps nu, couvert à peine sur l'épaule droite, le dos et la hanche, par un léger manteau rouge. Il se mire dans l'eau transparente avec complaisance, appliquant la main gauche à sa gorge. A sa droite, un orme étend ses branches feuillues.

Neptune dans son char.

Selon Smith *(Catalogue.* II, 462), un tableau de Rubens, représentant *Neptune dans son char tiré par des chevaux marins*, se trouvait jadis à l'Escurial. Ponz le signale, à la fin du siècle dernier, comme existant au Palais Neuf.

L'Olympe avec une assemblée des Dieux.

Les mêmes observations s'appliquent à un .tableau représentant l'*Olympe avec une assemblée des Dieux* (Smith : *Catalogue.* II, 463). Comme le précédent,

(1) PONZ : *Viage de España.* Madrid, 1793. T. VI, p. 41.

il a disparu. Il existe au musée de Madrid (n° 1292), une *Assemblée des Dieux*, de David Colyns, peintre hollandais du XVII[e] siècle, qui pourrait bien être le tableau signalé par Smith et Ponz.

Il est à remarquer que plusieurs des tableaux de Rubens que l'on croit ou croyait perdus sont des œuvres que l'on attribuait faussement au maître dans les anciens inventaires.

543. ORPHÉE ET EURYDICE.

Madrid. Musée, 1588.
Toile. H. 194, L. 243.

A DROITE sont assis Pluton et Proserpine dans d'épaisses ténèbres que dissipe seulement à gauche un reflet rougeâtre des flammes de l'enfer. A côté de leur trône, Cerbère est couché. A gauche, Orphée s'éloigne en détournant la tête d'Eurydice. Il tient sa femme par le vêtement qui retombe sur le milieu du corps d'Eurydice, en laissant le buste nu et qu'elle retient d'une main. Elle suit son mari, en jetant un regard de regret sur les dieux qu'elle va abandonner. Son corps blanc ressort vivement sur le fond sombre du tableau. C'est un travail d'élève assez médiocre, retouché par le maître.

Dans la mortuaire de Rubens, se trouvait une copie d'*Orphée aux enfers* adjugée à Nicolas Rubens, au prix de 78 florins.

Dans la vente de Vinck de Wesel (Anvers, 1814) se trouvait un panneau (H. 22 pouces, L. 30) représentant la même composition. Il fut adjugé à Vinck du Bois à 66 florins.

Nous retrouvons la même composition dans l'inventaire du musée de Cassel de 1749, dans la galerie de Potsdam, dans la vente Pasquier (Paris, 1755, 1359 livres à Metra) ; dans la vente Robit (Paris, 1802, école de Rubens, 350 francs).

Gravures : F. de Craene (lithographie) ; Dickinson.

Photographie : Laurent.

Voir planche 176.

543[1]. ORPHÉE ET EURYDICE.

Madrid. Collection du duc d'Osuna.
Esquisse du numéro précédent.

La collection du duc d'Osuna possède l'esquisse de ce tableau, qui offre des variantes assez remarquables dans l'attitude des figures. Pluton, par exemple, ne tient pas son sceptre de la main droite en passant son bras gauche par dessus, mais des deux mains. Sa pose est beaucoup plus naturelle que dans le tableau. Proserpine lève le bras droit presqu'à la hauteur de l'épaule de Pluton. La figure d'Orphée, par contre, a plus d'importance dans la grande toile que dans l'esquisse ; ici elle se trouve tout-à-fait à l'extrémité de la composition.

544. ORPHÉE TOUCHANT LA LYRE.

Le musée de Madrid, n° 1776, possède un tableau attribué à Van Thulden, représentant Orphée touchant la lyre et entouré d'animaux de toutes espèces accourus pour l'entendre (Toile. H. 195, L. 432). Le dieu de la musique occupe un rang secondaire à l'extrémité droite du tableau, comme si tout l'intérêt de celui-ci se portait sur le paysage et sur les animaux qui le remplissent. Il est assis, le dos et les reins couverts seulement d'un manteau rouge qui tapisse le tertre qu'il occupe : la lyre entre les mains et le visage tourné vers le spectateur. Un beau lion et une lionne se tiennent à ses côtés ; devant lui, un grand tigre est paisiblement couché sur l'herbe. Beaucoup d'autres animaux, quadrupèdes et volatiles, tous en repos, remplissent la scène. Comme fond, une belle campagne boisée, ombragée, à l'extrémité gauche, par un orme, au pied duquel se trouve couché un beau cerf et sur la cime duquel est perché un grand aigle.

Le tableau provient de la Torre de la Parada et a évidemment appartenu à la suite des Métamorphoses. Il a passé longtemps pour être l'œuvre de Rubens lui-même. Cruzada Villaamil, ne le retrouvant plus parmi les tableaux placés sous le nom du maître, le mentionne comme une œuvre perdue (1).

(1) Cruzada Villaamil. Op. cit. p. 333.

545. PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Madrid. Galerie du duc d'Osuna.
Esquisse.

Andromède est attachée au rocher par les mains qu'elle lève au-dessus de la tête ; elle n'a d'autre vêtement qu'une étroite draperie qui lui descend de l'épaule sur les reins. Les jambes sont croisées. A côté d'elle, le dragon sort de la mer et vomit des flammes. Dans l'air, on voit arriver Persée tenant d'une main le bouclier, à la tête de Méduse; de l'autre, son épée. Il a des ailes aux pieds et va fondre sur le monstre. Esquisse qui doit avoir servi de modèle à un tableau de la suite des Métamorphoses.

546. LA CHUTE DE PHAËTON.

Le musée de Madrid, n° 1150, possède un tableau de Jean Van Eyck, élève de Rubens, représentant *la Chute de Phaëton* (Toile H. 195, L. 180). Phaëton précipité du ciel avec son quadrige, tient encore son pied droit dans le char doré : son corps, en position horizontale, descend vers la terre, le bras droit étendu, et le bras gauche plié sur sa figure, cachant son front. Son voile cramoisi, prêt à s'envoler, couvre encore son épaule gauche et ses reins, et flotte au vent. Un des quatre chevaux blancs se précipite, la tête en bas, en montrant le ventre. Au fond, en bas, on voit la mer et la côte, avec quelques taches de végétation. Le tableau provient de la Torre de la Parada et a donc fait partie de la suite des Métamorphoses.

L'esquisse de ce tableau faisait partie naguère de la galerie du duc de Pastrana.

547. POLYPHÈME.

Madrid. Galerie Pastrana.
Esquisse. Panneau. H. 27, L. 15.

Polyphème nu, une draperie autour des reins, est debout sur le bord de la mer. Des deux mains, il soulève un quartier de rocher, prêt à le lancer sur le vaisseau que l'on voit s'éloigner. Deux hommes de l'équipage sont sur l'arrière du navire; l'un d'eux étend la main vers Polyphème.

Photographie : Laurent.

548. PROMÉTHÉE DESCENDANT DU CIEL AVEC LE FEU.

Madrid. Galerie Pastrana.
Esquisse. Panneau. H. 25, L. 17.

Prométhée est représenté, une torche allumée en main et courant sur les nuages. Une main étendue, la tête tournée vers le ciel, il présente tous les symptômes de la frayeur dont le remplit son entreprise audacieuse. Les draperies sont soulevées derrière lui ; le ciel semble s'entr'ouvrir au-dessus de sa tête.

Le musée de Madrid, n° 1296, possède le tableau fait d'après cette esquisse par Jean Cossiers (Toile. H. 182, L. 113). Il a été transféré, en 1827, de l'académie San Fernando à ce musée.

Photographie : Laurent.

549. LE RAPT DE PROSERPINE.

Madrid. Musée, 1580.
Toile. H. 180. L. 270.

Proserpine est soulevée par Pluton qui l'emporte dans son char. La nymphe a la tête et les bras renversés, les jambes enveloppées d'une draperie rouge. Deux petits amours montrent le chemin au couple divin ; l'un manie le fouet, l'autre tient les rênes. Minerve, Vénus et Diane cherchent à retenir les fuyards. La première de ces déesses a déjà saisi Pluton par le bras. A droite, le fond est très sombre ; à gauche, il y a une échappée de vue sur le ciel bleu gris. Le corps de Proserpine est superbe, sa pose est belle, sans être aussi saisissante que celle d'Hippodamie dans la bataille des Lapithes et des Centaures ; par contre, la couleur ici est plus belle. L'élan de Minerve est admirablement rendu. Au premier plan, une corbeille de fleurs renversée. Travail d'élève retouché par le maître.

Ce tableau, ainsi qu'une douzaine d'autres œuvres de Rubens du musée de Madrid, est placée entre les fenêtres, contre le jour. Il est difficile de les voir et d'en juger. Une douzaine d'autres œuvres du maitre sont suspendues au troisième rang, à une hauteur où il est impossible de les distinguer convenablement.

Le musée de Dresde, n° 992, possède une copie réduite de ce tableau. (Panneau. H. 50, L. 64,5).

Gravures : (Non décrites) C. Rodriguez (lithographie); Anonyme (Spruyt ?).

Une composition analogue a été gravée par Soutman (V. S. 66), d'après un tableau qui a péri dans un incendie à Blenheim.

Photographies : Braun, Laurent.

Voir planche 177.

549[1]. LE RAPT DE PROSERPINE.

Madrid. Galerie du duc d'Osuna.

Esquisse du tableau précédent.

Il y a des différences assez sensibles entre le tableau et l'esquisse. Dans cette dernière, Proserpine élève les deux mains bien haut au-dessus de la tête, tandis que dans le tableau, elle étend la main droite et touche son front de la main gauche. La pose des autres personnages et des chevaux qui traînent le char a subi de légères modifications.

L'esquisse provient de la galerie Pastrana.

Photographie : Laurent.

550. SATURNE DÉVORANT UN DE SES FILS.

Madrid. Musée, 1599.

Toile. H. 180, L. 87.

C'est une scène horrible à voir. Le vieillard, tout nu, sauf une draperie bleue qu'il porte autour des reins, est appuyé sur un bâton ; il plonge avidement les dents dans la chair du petit être et en arrache un lambeau. L'enfant crie en se renversant. Dans le ciel, on voit la constellation de Saturne et des nuages. Le fond est sombre, les figures le sont également. C'est un ouvrage médiocre.

Le tableau semble être de la main de Rubens ; malheureusement, il est placé contre le jour et il est impossible d'en juger convenablement. Il provient de la Torre de la Parada.

Dans la vente de Proli (Anvers, 1785), une esquisse de cette composition

et une esquisse de l'*Enlèvement de Ganymède* furent adjugées à de Loose, de Bruxelles, à 61 florins.

Photographies : Braun ; Laurent.

551. UN SATYRE.

CRUZÁDA Villaamil a relevé dans l'inventaire des tableaux des rois d'Espagne, dressé en 1700, un Satyre, haut de deux varas et demie et large d'une vara, existant à cette époque à la Torre de la Parada (1). Il a probablement péri dans l'incendie de 1710.

552. LE SIÈCLE D'OR.

PONZ signale comme existant au Palais Neuf à Madrid, au siècle dernier, un tableau de Rubens, représentant le *Siècle d'or.* Il attribue les personnages à Rubens et les fruits à Adrien Van Utrecht. Il est probable que ce tableau provenait de la Torre de la Parada.

553. LE BANQUET DE TÉRÉE.

Madrid. Musée, 1581.
Toile. H. 195, L. 267.

A GAUCHE est assis le roi, faisant un geste d'horreur en voyant la tête d'Itys que lui présente Progné. Il porte un manteau couleur d'or sur un vêtement sombre. Il lève la main gauche et, de la droite, il tient une épéé. D'un coup de pied, il a renversé la table; la nappe blanche et les vases d'or glissent à terre. La belle Progné s'avance comme une furie vengeresse ; dans ses mains, elle tient la tête sanglante de l'enfant et, les bras tendus, la présente au père. Elle porte comme vêtement une peau de tigre, qui a glissé de ses épaules et une jupe sombre. Sa sœur Philomèle la suit, ouvrant la bouche dont la langue a été arrachée ; les seins nus, les cheveux au vent, elle porte le thyrse des Bacchantes.

La composition n'adoucit et n'ennoblit guère le spectacle; elle le fait ressortir

(1) CRUZADA VILLAAMIL : Op. cit. p. 321.

dans toute son horreur. La lumière est puissante. La couleur a des reflets nombreux. Les figures sont en grande partie de Rubens, les draperies et les accessoires sont retouchés par lui. L'œuvre n'en reste pas moins de mérite secondaire. Le tableau provient de la Torre de la Parada.

Gravure : V. S. 94, Anonyme (C. Galle exc.) ; 95, Campion.

Voir planche 178.

554. LA NAISSANCE DE VÉNUS.

Le musée de Madrid, n° 1794, possède un tableau attribué à Corneille De Vos représentant Vénus naissant de l'écume de la mer (Toile. H. 184, L. 208). Elle sort toute nue de l'onde, qui baigne encore son pied gauche, suivie de deux amours ailés qui voltigent en l'air auprès d'elle, et presse entre les deux mains sa belle chevelure blonde pour en faire couler l'eau. Une nymphe conduite dans les bras d'un vieux triton, barbu et couronné d'algues, offre à la déesse de l'amour un collier de perles. Un autre triton, jeune et sans barbe, sonne la trompe marine annonçant à la terre la naissance de Vénus.

Cette composition offre la plus grande ressemblance avec celle qui fut gravée par Soutman. Dans cette dernière, il y a quelques figures de plus. Ce tableau a sans nul doute fait partie de la série des Métamorphoses.

La galerie Pastrana possédait naguère une esquisse de la même composition.

555. VERTUMNE ET POMONE.

Madrid. Galerie Pastrana.

Esquisse. Panneau. H. 29, L. 32.

Pomone est assise à gauche, le torse nu, une serpe à la main. Vertumne, sous la forme d'un beau jeune homme, s'approche d'elle, une main sur le cœur, l'autre sur l'épaule de sa bien-aimée. La scène se passe dans un jardin, où l'on voit à droite un berceau de feuillage. Le tableau, exécuté d'après cette esquisse, doit avoir fait partie de la suite des Métamorphoses et a disparu.

Photographie : Laurent.

556. VULCAIN DANS SA FORGE.

Madrid. Musée, 1597.
Toile. H. 181, L. 97.

VULCAIN tient de la main gauche, avec des tenailles, une foudre ardente posée sur l'enclume; de la droite, il lève le marteau. Une bande de draperie blanche lui va de l'épaule aux reins ; il porte un bonnet rouge ; le buste et les jambes sont nus ; le milieu du corps est entouré d'un vêtement noir. A gauche de l'enclume, on voit un second forgeron, martelant quelques pièces d'armures qui se trouvent à terre. Le dieu a la peau brune du rude travailleur, éclairée par les reflets rougeâtres du feu ; il est tout à son travail. Peinture décorative, largement brossée et sombre de ton, exécutée par un élève et retouchée par le maître.

Le musée de Madrid (nº 1630) possède une copie de ce tableau (Toile. H. 65, L. 34).

Photographie: Laurent.





L'HISTOIRE D'ACHILLE.

557. ACHILLE PLONGÉ DANS LE STYX PAR SA MÈRE.

Thétis tient son fils par la cheville du pied et le plonge dans l'eau du Styx, où il est enfoncé jusqu'à la poitrine ; une des Parques éclaire la scène au moyen d'une torche. A droite, on voit les rives du fleuve des enfers sur lesquelles les âmes accourent en foule, étendant d'un geste suppliant leurs mains vers Charon. Celui-ci éloigne sa barque du rivage. Au bord opposé, on voit deux montagnes. L'une est ouverte à la base et une voûte qui la perce d'outre en outre livre passage à l'eau. Plus loin, une seconde montagne ; entre les deux, un bâtiment massif. De celui-ci et de la première montagne, des flammes s'échappent. Deux chauves-souris volent dans les airs.

La composition est entourée d'un encadrement, se composant dans le bas d'une plinthe contre laquelle Cerbère est couché ; l'une des têtes est endormie, la seconde veille, la troisième aboie. Sur les deux côtés, deux cariatides s'élèvent, la première représentant Pluton, la seconde Proserpine. Le dieu des enfers est caractérisé par une fourche à deux dents, son sceptre ; la déesse par le croissant qu'elle porte sur le front. Le haut de l'encadrement se

compose d'une architrave, ornée, au milieu, d'un cartouche garni d'ailes de chauve-souris et relié aux cariatides par deux guirlandes de fruits.

558. L'ÉDUCATION D'ACHILLE PAR CHIRON.

Le centaure Chiron, ayant son élève sur le dos, galoppe dans un paysage. Il tourne la tête vers Achille et semble lui donner une leçon. D'une main, il tient une baguette. Une lyre antique, symbole de l'éducation musicale donnée au futur héros, est suspendue aux branches d'un arbre, au pied duquel deux lévriers se reposent. Dans le fond, une vue sur la contrée accidentée.

L'encadrement est orné, dans la partie inférieure, d'un trophée de gibier et d'instruments de chasse ; dans la partie supérieure, d'un cartouche et de deux guirlandes de fleurs ; sur les côtés, de deux cariatides, figurant Esculape, caractérisé par le bâton entouré d'un serpent qui est appuyé contre la gaîne, et Terpsichore, une cithare suspendue au cou. Les deux personnages mythologiques symbolisent la santé fortifiée par les exercices corporels et les grâces acquises par l'enseignement de la musique et de la poésie.

559. ACHILLE RECONNU PAR ULYSSE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE.

Sur une terrasse du palais de Lycomède, roi de Scyros, Achille se trouve avec les six filles de ce prince. Ulysse et Diomède, déguisés en marchands, ont apporté une corbeille d'objets de parure et se tiennent à quelque distance de ce groupe. L'une des princesses, accroupie, retire un collier du panier, une autre y a pris une pièce d'étoffe, une troisième un miroir qu'elle tient d'une main en arrangeant sa coiffure de l'autre. Achille en a retiré un casque que des deux mains il pose sur la tête. A cette vue, son amante Déidamie, et trois de ses sœurs le regardent avec curiosité. Ulysse met le doigt sur la bouche, pour recommander le silence à son compagnon. Au premier plan, un petit chien jappe contre Achille.

Les deux cariatides de l'encadrement représentent la Sagesse, symbolisée par Minerve avec le hibou, et l'Astuce, figurée par une femme avec un renard. Devant la plinthe, deux cornes d'abondance attachées à un autel antique ; dans le haut, quatre génies ailés suspendus dans deux guirlandes de feuillage et de fruits.

560. THÉTIS RECEVANT DE VULCAIN LES ARMES D'ACHILLE.

Thétis, debout sur le bord de la mer, reçoit des mains de Vulcain un bouclier rond et étincelant. La Grâce Charis et un petit génie aident à le tenir. Un des ouvriers de Vulcain apporte une cuirasse et dans le fond on voit, d'un côté, la forge du dieu et de l'autre le centaure Chiron, s'élevant sur les eaux pour recevoir des mains d'un amour ailé le casque d'Achille.

Devant la plinthe de l'encadrement sont groupés en trophée des ustensiles de forgeron ; sur les cariatides sont figurés Jupiter avec l'aigle et Junon avec le paon, les deux divinités qui avaient engagé et autorisé Thétis à se rendre chez Vulcain. Dans le haut, un génie, aux ailes d'oiseau, et un autre, aux ailes de papillon, sont suspendus à des guirlandes de fruits.

561. LA COLÈRE D'ACHILLE CONTRE AGAMEMNON.

Au milieu de la composition, Agamemnon est assis ; il vient de prononcer l'arrêt d'après lequel Briséis doit être enlevée à Achille. Le jeune héros, transporté de colère, tire son glaive pour venger cet affront sur le roi des rois. Mais Minerve apparait derrière lui et, le prenant par les cheveux, le détourne de son projet. Le héros relève la tête et écoute la déesse avec un vif mécontentement. Derrière Achille, on aperçoit deux têtes d'hommes, des amis ou suivants du héros. De l'autre côté du trône d'Agamemnon, on voit quatre de ses conseillers, parmi lesquels Nestor qui prend le bras d'Agamemnon afin de calmer celui-ci qui est prêt à se lever pour punir Achille.

Les cariatides représentent la Fureur, un bandeau sur les yeux, une torche contre la base, et la Discorde, coiffée de vipères avec un serpent enroulé autour du stèle. Devant la plinthe est figuré un symbole d'Achille, un lion enchaîné jouant avec une boule.

562. BRISÉIS RENDUE A ACHILLE.

A gauche de la composition, Nestor ramène à Achille Briséis, sa captive bien-aimée. En posant les mains sur la ceinture de la jeune fille, il la présente au héros. Derrière elle, on voit quatre femmes dont l'une porte un panier sur la tête ; puis viennent trois chevaux dont le premier

est tenu par un page. Entre Briséis et Achille, on voit deux esclaves, l'un agenouillé, l'autre se baissant, qui apportent des vases précieux et un trépied; puis, un guerrier levant la main, comme s'il invitait Achille à revenir parmi les combattants. Le jeune guerrier sort de sa tente. La joie de revoir la belle Briséis se traduit par la vivacité avec laquelle il court à sa rencontre. Dans la tente, on voit le corps mort de Patrocle couché sur un lit et pleuré par deux femmes.

Les cariatides de l'encadrement représentent Mercure et la Paix. Au milieu de la plinthe, le caducée et une branche de palmier sont entrelacés ; à gauche et à droite, on voit une corne d'abondance. Dans le haut, une guirlande de feuillage et de fruits, à laquelle quatre anges sont suspendus.

Voir planche 179.

563. ACHILLE TUE HECTOR.

HECTOR, tenant d'une main son épée, de l'autre son bouclier, est tombé un genou en terre. Achille, debout, lui perce le cou de sa lance. Minerve, armée d'une lance et accompagnée du hibou, plane dans les airs au-dessus du héros grec et l'encourage. Derrière Hector, on voit une porte de Troie et des habitants de cette ville courant et levant les mains en désespérés. Derrière Achille, on voit les Grecs, rangés en ordre de bataille. Dans la gravure d'Ertinger, Minerve tient une épée ; dans celle de Baron, une lance.

Les cariatides représentent Hercule et Mars ; sur la plinthe, entre deux cornes d'où s'échappent des palmes, sont figurés deux coqs qui se battent : symboles de la force et du courage guerrier. La gravure d'Ertinger a les coqs, sans les cornes et les palmes. Dans la gravure de Baron, le combat de coqs et les palmes sont remplacés par le trépied et les cornes d'abondance que l'on voit aussi sous *Achille reconnu par Ulysse parmi les filles de Lycomède.*

564. LA MORT D'ACHILLE.

ACHILLE est agenouillé devant un autel, sur le haut duquel l'une de ses mains est appuyée ; son talon est traversé par la flèche de Pâris. Affaibli et mourant, il se retourne pour arracher l'arme de la plaie. Derrière lui, on voit le prêtre et un de ses aides, exprimant leur saisissement

et leur indignation du crime qui vient de se commettre et un guerrier, couronné de laurier, qui soutient Achille défaillant. A droite, on voit Pâris saisi de frayeur, qui vient de tirer sa flèche et Apollon qui lui indique la partie vulnérable du héros grec. Architecture de temple dans le fond.

Sur la plinthe, un renard étranglant un aigle. Les cariatides figurent Apollon et Vénus, complices du meurtre d'Achille.

Voir planche 180.

Nous connaissons de cette suite une représentation en tableaux terminés, mesurant 108 centimètres de hauteur, aux figures de grandeur demi-naturelle. Il y a peu d'années, toutes ces peintures appartenaient encore au duc de l'Infantado, à Madrid. Deux d'entre elles, tout récemment, ont été données au musée de Pau par la duchesse douairière de Pastrana ; ce sont *Thétis reçoit de Vulcain les armes d'Achille* et *Hector tué par Achille.* Deux autres ont été vendues dans la collection Salamanca (Paris, 3 juin 1867) : la *Colère d'Achille* (Panneau. H. 107, L. 108) fut adjugé à 16200 francs ; la *Mort d'Achille* (Panneau. H. 107, L. 108), fut retiré à 15700 francs. Ces deux tableaux reparurent dans la seconde vente Salamanca (Paris, 25 janvier 1875). Les quatre restants : *Achille plongé dans le Styx par sa mère, l'Éducation d'Achille par Chiron, Achille reconnu par Ulysse* et *Briséis rendue à Achille*, se trouvent au palais Pastrana à Madrid. Cette demeure seigneuriale fut donnée récemment par la duchesse douairière aux Dames du Sacré-Cœur et transformée en pensionnat de demoiselles. La collection de tableaux qu'elle renferme est actuellement (mai, 1888) offerte en vente en bloc. Les tableaux de l'*Histoire d'Achille* sont d'une facture très soignée, d'un coloris très brillant. Ils nous paraissent faits par Van Thulden, d'après des esquisses de Rubens et retouchés par le maître. Ils datent de 1630 à 1635.

Une série de huit tableaux représentant l'histoire d'Achille fut vendue dans la collection du Dr Mead en 1754 et adjugée à Johnson pour 101 guinées (1). Cet exemplaire fut gravé par B. Baron en 1724.

M. François Dervaux, à Tourcoing, possède un tableau sur toile représentant l'*Éducation d'Achille par Chiron.*

Le catalogue de la vente B. (Paris, 16 avril 1877) et celui d'une vente Anonyme (Paris, 4 juin 1879) mentionnent un exemplaire d'*Achille reconnu par Ulysse* (Toile. H. 110, L. 142) et *Briséis rendue à Achille* (Toile. H. 110, L. 155). Leur authenticité n'était point garantie.

(1) SMITH : *Catalogue*. IX, 38.

Il existe de nombreux exemplaires de tapisseries faites d'après ces modèles.

Le 18 janvier 1875, cinq tapisseries, représentant des sujets de cette suite : *Achille plongé dans le Styx*, l'*Éducation d'Achille par Chiron*, la *Colère d'Achille*, *Briséis rendue à Achille* et la *Mort d'Achille* furent vendus à Anvers. Elles provenaient de l'hôtel van Susteren-Du Bois et avaient été tissées entre 1655 et 1669 pour Jacques-Antoine Carenna. Elles furent achetées par le musée des Antiquités de Bruxelles, au prix de 25,000 francs. Elles ont, sous le bord, 4 mètres de haut et de 245 centimètres à 580 centimètres de large. Les encadrements manquent et ont été remplacés par une bordure, d'une largeur de 30 centimètres, qui n'est pas de la composition de Rubens.

Houdoy fait connaitre une série des cinq mêmes compositions de l'*Histoire d'Achille*, par Rubens, avec une partie d'une sixième, représentant la *Mort d'Hector*, qui se trouvaient dans la grande chambre du gouvernement, à Lille. Ces tapisseries furent enlevées de l'hôtel du gouvernement pour être remises à la famille Taviel à laquelle elles appartenaient (1).

M. Collot nous apprend que, vers 1850, une série de tapisseries de l'*Histoire d'Achille*, ayant appartenu au roi Louis-Philippe, fut vendue à Monceaux.

M. Braquenié, le tapissier bien connu, possède de la même histoire : *Achille plongé dans le Styx*, l'*Education d'Achille*, *Thétis recevant les armes d'Achille*, *Briséis rendue à Achille* et la *Mort d'Achille*.

Michel dit que dans un palais du roi d'Angleterre, on voyait de son temps une série complète de huit tapisseries de l'*Histoire d'Achille*.

Eugène Muntz dit que les cartons des tapisseries furent faits pour Charles I qui les fit exécuter par les tapissiers de la manufacture royale de Mortlake (2).

Smith et d'autres auteurs disent que les patrons de ces tapisseries furent peints pour Charles I (3). D'Argenville affirme qu'ils furent exécutés à la demande de Philippe, roi d'Espagne.

Les faits pouvant servir à contrôler ces assertions divergentes sont peu nombreux. La correspondance de Rubens et les documents, de provenance anglaise et espagnole, qui le concernent ne disent pas un seul mot de ce travail. Si l'Angleterre possédait au siècle dernier un exemplaire des tapisseries et un

(1) HOUDOY : *Tapisseries de haute lisse de fabrication lilloise*.

(2) *La Tapisserie* : P. 299.

(3) SMITH : *Catalogue*. I. 849-856 ; IX. 38.

exemplaire des esquisses, l'Espagne possédait l'unique exemplaire connu des tableaux. Rubens a-t-il fait l'*Histoire d'Achille* pour le souverain d'un de ces deux pays, et si oui, pour lequel ? Ce sont là des questions qu'il est encore impossible de résoudre. Si, comme le plus grand nombre de témoignages l'affirment et comme nous inclinons à l'admettre, la série fut faite pour Charles I, Rubens a peint les cartons peu après son retour d'Angleterre.

Gravures : V. S. Suites 15, Franç. Ertinger, 1679, in Antwerpia ; 16, Bernard Baron, London, 1724.

La dédicace des gravures de Baron mentionne que les modèles appartenaient à Richard Mead. Nous avons déjà dit qu'ils parurent dans la vente de cet amateur en 1754.

Les gravures d'Ertinger et de Baron présentent entre elles et avec les tableaux des variantes nombreuses, mais sans grande importance ; elles ont probablement été faites d'après des modèles différents, tapisseries, tableaux ou esquisses. Nous avons noté quelques-unes de ces variantes.

Photographies : Laurent (les quatre pièces de la galerie Pastrana) ; Vidal (les deux pièces du musée de Pau).

557bis-564bis. L'HISTOIRE D'ACHILLE.

Esquisses des nos précédents.

SUIVANT l'inventaire fait après son décès, Daniel Fourment, le beau père de Rubens, qui mourut le 5 juin 1643, possédait dans sa maison « le Cerf d'or, » située rue « Vieille Bourse » à Anvers : « Huit esquisses peintes sur panneau représentant l'*Histoire d'Achille* (1). »

Il existe deux séries d'esquisses de l'histoire d'Achille, l'une de sept, l'autre de huit pièces. La première des deux appartenait vers 1850, à J. P. Collot. Il manquait, pour compléter la série, la *Mort d'Hector.* A la veille de vendre cette collection, le propriétaire en fit paraître une description fort détaillée (2). Dans l'introduction de sa brochure, il nous apprend qu'il possédait ces esquisses depuis plus de cinquante ans et qu'en 1798, elles ornaient la

(1) P. GÉNARD : *P. P. Rubens.* P. 413.

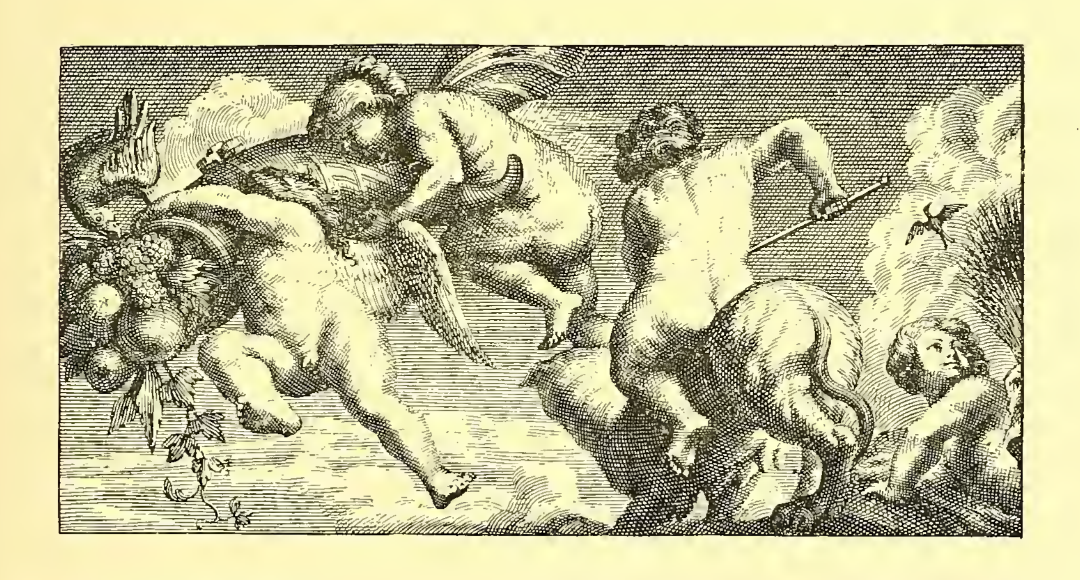
(2) J. P. COLLOT : *Notice sur une collection de sept esquisses de Rubens, représentant la vie d'Achille.* Paris, typographie de Firmin Didot, frères (sans date).

galerie du palais Barberini à Rome. Ces pièces, peintes sur panneau, mesurent 45 centimètres de haut.

En 1855, elles furent vendues avec le reste de la collection de M. Collot : *Achille plongé dans le Styx* rapporta 1350 francs ; l'*Éducation d'Achille par Chiron*, (acheté par M. Thibaudeau), 825 ; *Achille reconnu par Ulysse*, 1200 ; la *Colère d'Achille*, 1300 ; *Thétis recevant de Vulcain les armes d'Achille*, 1025 ; le *Rachat du cadavre d'Hector* (nom donné par M. Collot à *Briséis rendue à Achille)*, 925 ; la *Mort d'Achille*, 3000. Leur authenticité fut fortement mise en doute (1).

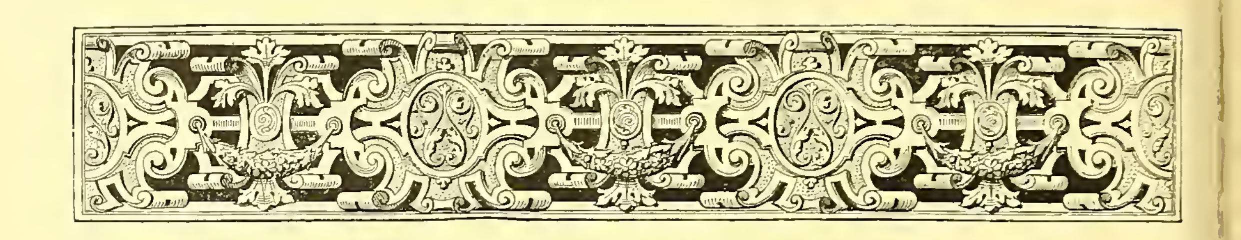
La seconde série compte huit esquisses peintes sur panneau, dont six ont 15 pouces et deux ont 17 pouces de hauteur (2). Ces deux dernières furent achetées à Rome en 1829 par Georges John Vernon.

En 1879, Mr. A. H. Smith Barry exposa dans l'*Exhibition of works by old Masters*, à Londres, six pièces de cette série. Il manquait *Achille reconnu par Ulysse* et *Briséis rendue à Achille*. Ce sont les deux esquisses que M. Vernon possédait en 1830. Waagen, qui a vu les esquisses appartenant à M. Smith Barra, les appelle lestement enlevées, spécialement *Achille plongé dans le Styx* et *Thétis recevant les armes d'Achille*. Il est donc probable que cette seconde série est l'exemplaire original.



(1) *Art Journal*, 1855. P. 166.

(2) SMITH : *Catalogue* II. 849-856.



LES PLAFONDS D'APOLLON.

Nous connaissons deux esquisses, faisant évidemment partie d'une même suite et représentant la course d'Apollon-Soleil, à travers les airs. Nous ne savons si la série comprenait des pièces autres que les deux que nous allons décrire.

565. APOLLON CHASSANT DIANE.

(Le soleil faisant pâlir la lune).

Vienne. Galerie Liechtenstein, 114.
Panneau. H. 55, L. 93.

Apollon, debout sur le devant de son char et tenant les rênes, conduit ses quatre coursiers qui montent dans le ciel. Devant eux, à droite, volent des génies qui dissipent les ténèbres. Plus bas, Diane assise sur son char, descend dans la mer avec ses quatre chevaux. A gauche, les

génies des ténèbres s'enfuient et, autour du char d'Apollon, les Heures, sous forme de petits génies, forment une ronde.

La galerie de l'académie de Vienne, n° 630, possède une copie en grisaille de cette esquisse.

En 1887, M. Charles Sedelmayer, à Paris, en possédait une répétition (Panneau. H. 55, L. 90).

Photographie : Victor Angerer.

566. APOLLON SUR SON CHAR ENTOURÉ D'HEURES ET DE GÉNIES.

Cologne. Galerie du baron von Oppenheim.
Panneau. H. 73, L. 99.

On voit le dessous du char doré d'Apollon. Il est à deux roues ; deux chevaux blancs y sont attelés ; dix sept figures de génies l'entourent : onze grandes personnifiant probablement les Heures et sept petites, à ailes de papillon. Quelques rares draperies peu coloriées couvrent leurs beaux corps. Les figures sont peintes dans des nuances rouges, d'un ton lie de vin assez prononcé. Les grands génies sont de superbes femmes vues de toutes façons, sans indécence toutefois et sans hardiesse préméditée.

Cette esquisse fut payée 20,000 francs à M. Bourgeois, de Cologne. Dans la vente Mulgrave (1832), elle fut adjugée à 14 1/2 guinées ; dans la vente Ralph. Fletcher (1838), à 19 1/2 guinées.

C'est probablement la même qui figure dans le catalogue de la vente Jac. Meyers (Rotterdam, 1722) sous la désignation : « Morceau pour un plafond représentant un char de triomphe et beaucoup d'anges (H. 2 pieds 5 pouces, L. 3 pieds 2 pouces) » et qui fut adjugée à 70 florins.

De même que la précédente, elle est remarquablement belle de dessin. Toutes deux sont de la main de Rubens et de sa manière sage et gracieuse, de 1615 à 1620.

Le musée de Berlin (n° 798D) possède une copie de cette esquisse (Panneau. H. 60, L. 41), provenant de la collection Suermondt.

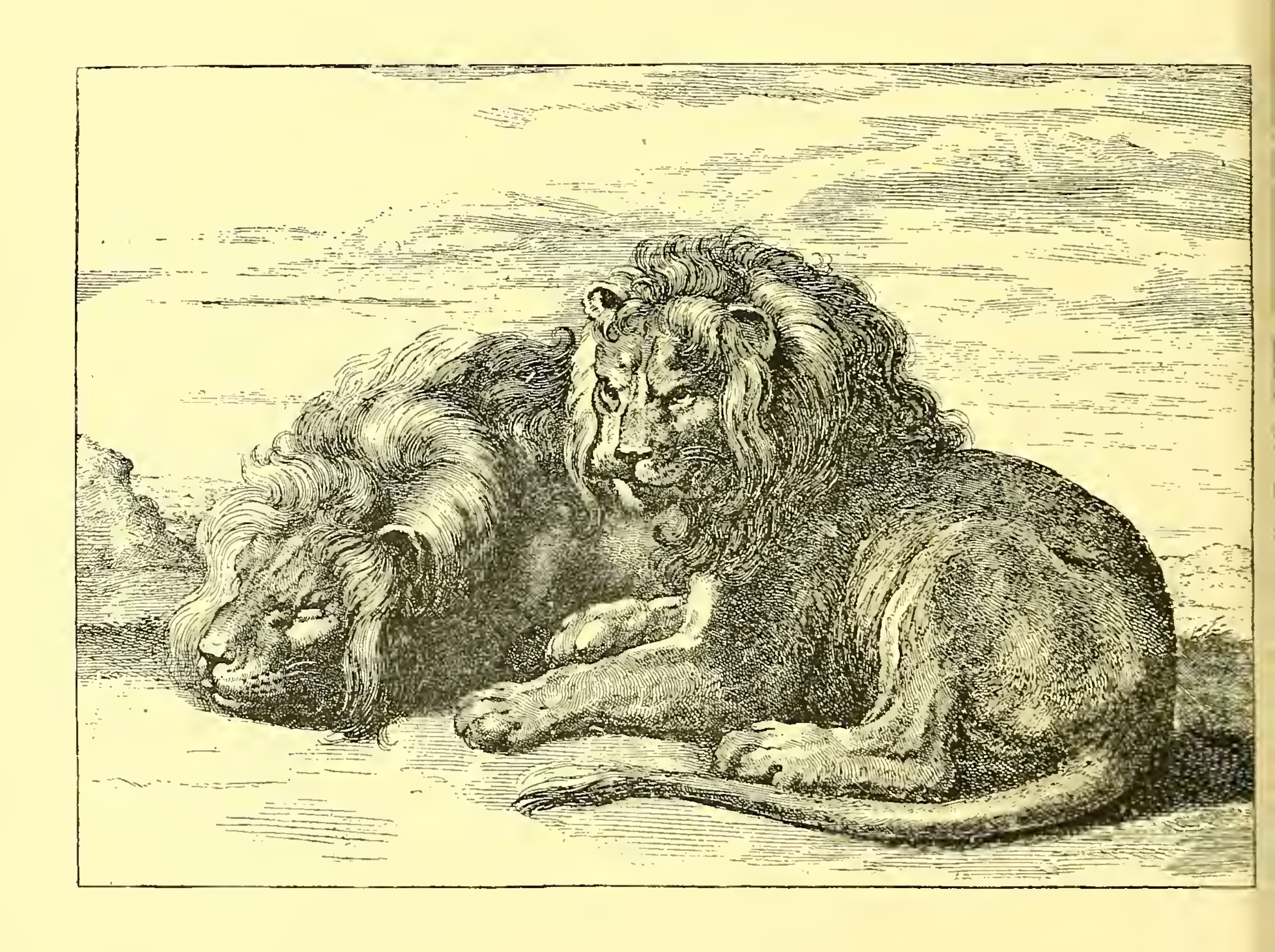
Photographie : Raps.

La galerie Liechtenstein possède encore une esquisse de Rubens représentant

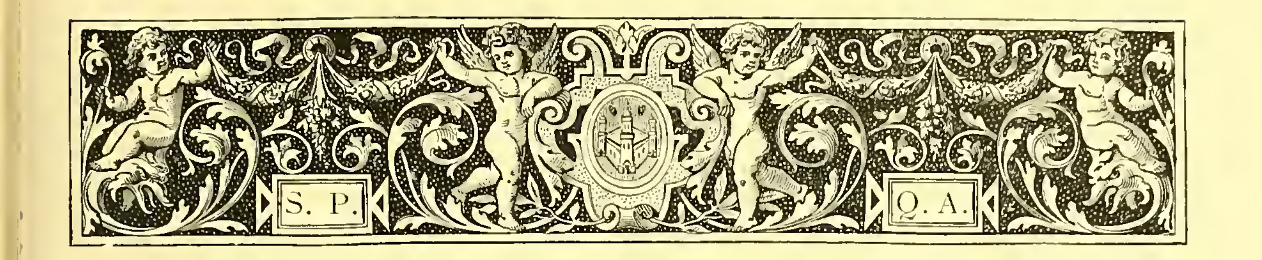
Jupiter, entouré de déesses, auquel on amène Psyché. Il y a de l'analogie entre ce plafond et les deux précédents, mais nous n'oserions affirmer qu'il a fait partie de la même suite.

L'Histoire d'Ulysse.

Mols rapporte une tradition, suivant laquelle l'histoire d'Ulysse en tapisserie, avec les cartons de Rubens, ayant servi de modèles, fut envoyée en Espagne par ordre du comte de Monterey, gouverneur général des Pays-Bas et périt dans une tempête (1).



(1) MOLS : M. S. *Rubeniana.* II, 131.



B. SUJETS PARTICULIERS.

567. ACHILLE RECONNU PAR ULYSSE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE.

Madrid. Musée, 1582.
Toile. H. 246, L. 267.

Ulysse a déposé ses marchandises dans une salle du palais de Lycomède. Achille, vêtu d'une robe rouge, en a retiré une épée qu'il brandit d'une main, en tenant le fourreau de l'autre. Deux des filles du roi sont accroupies à terre et prennent dans le panier d'Ulysse, l'une un miroir, l'autre une chaîne d'or. La troisième, Déidamie, debout, habillée de blanc, est saisie à la vue de l'action d'Achille ; une de ses sœurs lui met la main sur le bras ; une autre montre une chaîne d'or à sa mère. Dans le fond, deux servantes, dont l'une est négresse, assistent à la scène. A droite, Ulysse, vêtu en négociant et accompagné d'un ami, s'approche d'Achille et lui met la main sur le bras en l'invitant à le suivre. Dans le fond, un bâtiment richement orné de colonnes et de pilastres en marbre. A travers un portique, on aperçoit la campagne et la mer.

La figure de la vieille mère des princesses se rencontre dans un grand nombre de tableaux de Rubens de la même époque que celui-ci.

C'est une composition sagement ordonnée, aux lignes amples, aux groupes heureusement combinés. La belle figure d'Achille domine tout par sa fière attitude et son noble geste. Déidamie est une figure assez lourde et inerte. Rubens atteste lui-même que le tableau est peint par un élève et retouché de sa main. La facture est fort soignée, mais manque du pétillant et de la transparence qui distingue les œuvres exécutées par Rubens seul. Les retouches de sa main ont porté non seulement sur les chairs, mais aussi sur les draperies des personnages. L'amalgame entre le travail du maitre et celui de l'élève est complet. Nul doute que ce dernier ne fût Antoine Van Dyck et que le tableau ne date de 1617 ou de 1618.

Le 28 avril de cette dernière année, il fut offert en échange par Rubens à sir Dudley Carleton. Le peintre l'estimait à 600 florins ; il lui donna comme dimensions 9 pieds en hauteur et 10 en largeur et le décrivit comme suit : « Un tableau d'Achille vêtu en femme, fait par le meilleur de mes disciples et entièrement retouché de ma main, tableau très brillant et plein de fort belles jeunes filles (1). » Par la réponse de sir Dudley Carleton, en date du 7 mai 1618, nous voyons que le diplomate anglais ne désirait acheter que des tableaux entièrement de la main de Rubens et dans ce nombre l'*Achille chez les filles de Lycomède* ne pouvait être compris (2).

Pacheco rapporte que le tableau fut apporté en 1628 en Espagne par Rubens et vendu au roi. En effet « l'Achille et Ulysse » figure dans l'inventaire des tableaux de Philippe IV fait en 1636. Il fut donc compris parmi ceux que Rubens a faits ou fait faire et envoyés en Espagne et qui lui furent payés en 1630 (Voir notre n° 108).

Sir Abraham Hume possédait, en 1830, une réduction de ce tableau (Toile, H. 137, L. 120), provenant de la vente Nourri (Paris, 1795) et payée 3200 francs. Il en existe encore une répétition au musée de Stuttgart et dans celui des « Patriotiques amis des Arts » à Prague.

Hookham Carpenter dit que lord Alford possédait, en 1844, un tableau par Rubens représentant le même sujet en moindre dimension. Une réduction

(1) Un quadro di un Achille vestito di donna fatto del meglior mi discepolo, e tutto ritocco di mià mano quadro vaghissimo e pieno de molte fanciulle bellissime. W. HOOKHAM CARPENTER : *Pictorial notices*. P. 144.

(2) Ibid. p. 146.

fut adjugée, sous le nom d'esquisse terminée, dans la vente Pook (La Haye, 1747), à 25 florins. Van Dyck a traité le même sujet dans un tableau, gravé par Van den Wyngaerde, dont la composition offre de l'analogie avec l'œuvre de son maître.

Gravures: V. S. (Histoire, Allégories et Sujets particuliers) 6, Corn. Visscher ; 7, Nic. Ryckemans. Ces deux gravures présentent de multiples quoique légères variantes. Il est clair qu'elles ont été faites d'après des modèles différents, celle de Ryckemans d'après le tableau, celle de Visscher d'après une esquisse. 8, Anonyme ; 9, Anonyme. Ces deux dernières sont citées par Basan d'après Hecquet.

Voir planche 181.

567[1]. ACHILLE RECONNU PAR ULYSSE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE.

Esquisse du n° précédent.

WAAGEN signale comme existant dans la collection de lord Brownlow une esquisse de cette composition. Il assure qu'elle reflète à un haut dégré l'esprit de Rubens, que le coloris est clair, la facture légère et admirable (1).

Dans la collection Munro, on vendit, en 1878, une esquisse en grisaille de cette composition, faite probablement pour le graveur. Elle mesurait 13 pouces sur 10.

Histoire d'Achille (Voir 557-564).

568. ACTÉON.

UN Actéon peint par Rubens d'après le Titien ou un autre maître est mentionné dans le catalogue de la mortuaire de Rubens sous le n° 44. Il fut vendu à Philippe IV pour 1800 florins. Il n'est mentionné dans aucun des inventaires des tableaux du roi d'Espagne.

(1) WAAGEN : *Treasures.* II, 314.

Actéon.

Scarpone, l'historien de Ferrare, se fondant, sur le témoignage de Barthoud, raconte que Vincent de Gonzague, voulant envoyer à son beau-frère Alphonse, duc de Ferrare, un *Actéon*, peint par Rubens, le lui fit remettre par le peintre lui-même, pour donner ainsi plus de valeur au cadeau (1).

Dans la vente van Schorel se trouvait un dessin de Rubens, représentant la *Métamorphose d'Actéon.*

569. AJAX L'OILIDE ET CASSANDRE.

Vienne. Galerie du prince de Liechtenstein, 131.
Toile. H. 209. L. 272.

CASSANDRE est assise à droite, auprès d'un autel de Minerve, sur lequel le feu du sacrifice brûle. Elle se retourne vers Ajax qui, d'un mouvement rapide, s'avance vers elle et la prend par le bras. Un amour, debout entre les deux personnages, cherche à éloigner Ajax. A gauche, il y a un second génie qui porte le casque du héros. Dans le fond, la colonnade du temple et une échappée de vue sur la campagne.

Tableau d'un mouvement excellent, d'un bon style décoratif. Travail d'élève retouché par Rubens dans les parties principales, datant du temps de la galerie de Décius, 1616 à 1618.

Photographie : Miethke et Wawra.

Le Combat d'Ajax et d'Hector.

Dans la collection de la reine Christine de Suède se trouvait un tableau de Rubens, représentant le combat d'Ajax et d'Hector. L'auteur de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* lui consacre une de ses épigrammes (2).

(1) KARL LUDWIG KLOSE : *Peter Paul Rubens im Wirkungskreise des Staatsmannes* (Raumers Taschenbuch, 1856. P. 189).

(2) *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, libri duo auctore JOANNE MICHAELE FILIO BITANTINO. Romæ, 1678. 114e Epigramme.

570. LA BATAILLE DES AMAZONES.

Munich, Pinacothèque, 742.
Panneau. H. 121, L. 165.

Les guerrières héroïques fuient devant leurs ennemis. Au moment où elles passent sur le pont du Thermodon, elles sont atteintes et la lutte s'engage, terrible, sur la seule arche qui enjambe le fleuve. Les combattants des deux partis sont montés sur des chevaux fougueux. Il n'y a pas de rencontre, pas de choc, pas d'arrêt ; les deux troupes courent dans la même direction et la mêlée se produit entre deux corps d'armée lancés dans le même sens. Au milieu du pont, il y a un combat entre un cavalier et une amazone. Le cheval de la guerrière mord le cheval de son adversaire dans les naseaux ; tous deux se cabrent avec fureur, tandis que l'amazone attaque impétueusement son adversaire. Celui-ci ne se défend pas ; il a saisi d'une main l'étoffe d'un étendard et lève de l'autre son glaive pour frapper la guerrière qui le porte. Par-dessus le dos du cheval de ce cavalier, un fantassin étend la main pour l'aider à enlever l'étendard. L'amazone qui le retient est renversée sur la croupe de son cheval qui se dresse sur les pieds de derrière. Ces quatre personnages, avec les trois coursiers, forment le groupe central. A gauche, les amazones et leurs ennemis s'avancent pêle-mêle sur le pont. Parmi eux, on distingue la reine Thalestris à son panache de plumes de paon et le roi Thésée qui, la lance levée, se précipite vers elle.

Sur le devant, une amazone, passant a côté du pont, s'élance vers le fleuve et plonge sa lance dans le corps d'un guerrier qui la poursuit. Deux corps morts sont couchés sur le bord du fleuve. Une amazone perce un ennemi et le fait tomber dans le fleuve. Sous l'arche du pont, on voit deux femmes nues et un cadavre de femme dans les flots, ainsi que des guerrières qui traversent le fleuve dans un bateau. A l'arrière-plan, on voit des combattants qui nagent dans le fleuve ou se poursuivent sur ses bords et des bâtiments qui brûlent. A droite, trois amazones tombent avec leurs chevaux du haut du pont dans le fleuve ; un cheval s'élance en avant sur la berge, en trainant par terre celle qui le montait et qui, en tombant, est restée prise les jambes dans son vêtement accroché à la selle du cheval.

C'est un admirable tableau, un des principaux chefs-d'œuvre de Rubens.

Le groupe au-dessus du pont, les chevaux qui s'élancent pleins d'ardeur ou de frayeur, ou qui tombent dans le fleuve, sur le dos, sur les pieds, sur la tête, mêlés aux combattants des deux sexes ; les guerriers en partie nus, en partie couverts de draperies rouges et autres, de plumets, de casques et de cuirasses ; l'ardeur de l'incendie sous le pont reflétée par l'air, l'eau violemment soulevée, les colonnes de fumée tourbillonnant au-dessus des combattants ; le contraste des fortes ombres projetées par le pont : tout cela forme une scène d'une animation sans pareille, où les mouvements sont d'une hardiesse inouïe, où vingt drames particuliers se jouent sans se confondre, et forment ensemble la mêlée la plus furieuse, la plus effroyable qu'on puisse imaginer.

L'artiste s'est laissé aller à toute la fougue de son dessin, à tout l'éclat de la couleur et de la lumière. Il traitait son sujet avec amour : lancer les chevaux de toutes les manières, les faire cabrer, se contourner, se dresser, se culbuter en groupes lamentables ; peindre une lutte corps à corps avec toutes ses péripéties dramatiques ; mêler à cette bataille gigantesque le combat de la lumière, de l'incendie et de la fumée ; ajouter à l'épouvante de la mort par le fer, celle de la mort dans les flots : c'était là une ample, une inépuisable matière qu'il maîtrisait sans hésitation, où son génie se sentait à l'aise, heureux de pouvoir déployer ses ailes puissantes.

Le jeu des couleurs n'est pas moins magistral : le ton brun foncé, entremêlé de lumières vigoureuses, avec des reflets roux, y dominent. Il s'y montre une prédilection pour les tons sombres indiquant que le tableau appartient aux premiers temps de Rubens. Il doit dater de 1610 à 1612 et est entièrement de la main du maitre.

Celui-ci s'est évidemment souvenu de la *Bataille de Cadore* par le Titien, dont il à fait lui-même un dessin appartenant actuellement à M. Coster de Bruxelles; cependant, en dehors d'une certaine analogie dans le groupement, les deux œuvres sont radicalement différentes dans la disposition de l'ensemble et dans les figures prises isolément.

La *Bataille de Constantin* du Vatican, par Raphaël, nous semble avoir eu une influence plus directe sur la composition. Ici les combattants ne se rencontrent pas, mais se poursuivent ; la lutte se continue dans les eaux, mais la chute des chevaux dans la rivière manque, de même que la mêlée furieuse.

Une lettre de Rubens écrite à Pierre Van Veen, le 19 juin 1622, dit en parlant des gravures faites par Vorsterman : « J'ai encore une bataille des

Amazones en six feuilles ; il leur manque quelques jours de travail, mais je ne puis les arracher des mains de cet homme, bien que la gravure lui soit payée depuis trois ans (1). - Le tableau, nous le savons avec certitude, était donc terminé en 1619. Il se trouve copié sur la vue d'atelier conservé au musée de la Haye (n° 227 du catalogue) qui porte la date de 1627. Philippe Rubens dans ses lettres à de Piles lui assigne la date de 1615 environ (2). Nous le croyons un peu antérieur à cette année.

Suivant Bullart (3), le tableau fut fait pour Corneille Van der Geest, l'amateur anversois qui intervint dans la commande à Rubens du tableau de l'*Érection de la Croix*. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, il appartenait au duc de Richelieu et de Piles le décrivit (4). Il fut acquis vers 1690 pour la somme de 1800 florins par l'électeur palatin Jean-Guillaume. Une tradition rapporte que ce fut la première acquisition faite pour la collection qui devait, par le temps, devenir la célèbre galerie de Dusseldorf, disseminée maintenant dans les musées de Munich, de Schleissheim, d'Augsbourg et de Dusseldorf.

En 1845, il fut restauré par le directeur Langer et des bandes importantes, cachées jusqu'alors derrière le cadre, furent à cette occasion mises au jour (5).

Il existe plusieurs copies anciennes de la *Bataille des Amazones*. Nous en avons rencontré dans le musée de Gotha, n° 89 ; dans le palais du duc d'Albe, à Madrid, et dans la collection de M. Menke, à Anvers.

Gravures : V. S. 1, Lucas Vorsterman, 1 janvier 1623 (Dédicace : Excellent^mæ^ Heroinæ Alathiæ Taboth magni comitis Arundelli supremi Britanniæ mareschalci conjugi lectissimæ hanc amazonum pugnam obsequii et observantiæ argumentum Petrus Paullus Rubens L. M. D. D.) ; 2, F. Ragot ; 3, Meadows (Voorhelm Schneevoogt l'attribue par erreur à G. S. et J. G. Facius) ; 4, Nic. Visscher ; 5. Anonyme (Paris chez Duchange). Non cité : Anonyme (Van Gunst ?) R. et J. Ottens, Amsterdam exc.

(1) Ho ancora una Battaglia d'Amazoni de sei fogli alla quale manchano pochi giorni di lavoro che non posso cavare delle mani di costui, benchè sono tre anni che l'opera è pagata. CH. RUELENS : *Pierre Paul Rubens. Documents et lettres.* Bruxelles, 1877, p. 83 et 143. La lettre appartient actuellement aux archives de la ville d'Anvers.

(2) CH. RUELENS : *La vie de Rubens par Roger de Piles* (Bulletin Rubens II, 166).

(3) *Académie des sciences*, II, 472.

(4) *Œuvres.* IV, 325.

(5) *Taelverbond.* I, 159-160.

Bellori dit que le dessin de la bataille des Amazones fut fait pour le graveur par Antoine Van Dyck, alors élève de Rubens (1). Mariette qui avait vu ce dessin dit que Rubens à donné quelques coups de plume dans des têtes.

Voir planche 182.

570₁. LA BATAILLE DES AMAZONES.

Esquisse du n° précédent.

Panneau. H. 67, L. 114.

DANS la collection du duc d'Orléans, vendue en 1749, se trouvait une esquisse de la *Bataille des Amazones*, que l'on regardait comme l'étude originale pour le tableau de la Pinacothèque de Munich. Elle en diffère jusqu'à un certain point dans la disposition des groupes. Dans l'esquisse, la bataille fait rage au pied du pont ; dans le tableau, les combattants se trouvent sur le pont (2). Nous ignorons ce que cette pièce intéressante est devenue.

Dans la collection Malcolm (n° 586) se trouve le dessin d'une partie de la composition de la *Bataille des Amazones*.

Apollon et Cyparissus.

Panneau. H. 68, L. 93.

« Ce sujet classique est figuré au premier plan d'un paysage boisé, peint par Breughel et représente le jeune Cyparissus, accablé de douleur pour avoir occasionné involontairement la mort du cerf favori d'Apollon (3). »

Le tableau fut vendu dans la collection de lord Ashburnham, le 20 juillet 1851, et adjugé à 130 guinées (4).

(1) Gli parve gran ventura di aver trovato un allievo a suo modo, che sapesse tradurre in disegno le sue invenzioni per farle intagliare al bulino : fra queste si vede la battaglia delle Amazzoni disegnata allora da Antonio (Bellori, I. 257).

(2) SMITH : *Catalogue*. II, 570.

(3) SMITH : *Catalogue*, IX, 259.

(4) *Art Union* 1851. P. 258.

571. APOLLON ET DAPHNE.

DAPHNÉ, fuyant devant Apollon, est représentée au moment où le dieu va l'atteindre. Ses pieds s'attachent au sol et poussent des racines; ses deux bras s'élèvent comme les branches d'un arbre et ses doigts se transforment en tiges garnies de feuilles de laurier. Ses cheveux sont dénoués; son corps robuste est nu; une mince ceinture retient une draperie qui couvre sa nudité. Apollon court derrière elle et étend la main droite, prêt à la toucher. Le carquois est attaché à sa ceinture, son arc se trouve par terre. Dans le haut des airs, Cupidon vole, tenant d'une main son arc, de l'autre deux flèches. L'ensemble forme un groupe gracieux et mouvementé.

La gravure de Guillaume Panneels, par laquelle nous connaissons la composition, porte l'inscription : « Eccellentissimi Pictoris P. P. Rubenii Invent. Guil^s Panneels fecit. 1631.

Gravure : V. S. 26, G. Panneels, 1631, planche cintrée.

Apollon poursuivant Daphné (Voir n° 501).

Apollon et Marsyas (Voir n° 502).

Apollon et le serpent Python (Voir n° 503).

Les plafonds d'Apollon (Voir n°s 565, 566).

Arachné et Minerve (Voir n° 504).

572. LA MORT D'ARGUS.

Londres. Dudley House.
Toile. H. 250, L. 300 environ.

AU premier plan, le corps d'Argus est étendu tout nu. Junon est debout, enlevant les yeux de la tête du mort pour les placer sur les plumes du paon. Elle est assistée d'une suivante. Une seconde est assise dans le char qui les a amenées. Un paon est devant la déesse et un second, étendant en éventail ses plumes parées d'yeux, se trouve à gauche. Trois petits génies jouent avec les plumes de l'oiseau de Junon. Celle-ci est vêtue d'une robe rouge et d'une draperie noire brodée de fleurs d'or. La suivante qui l'assiste est habillée de bleu. Un arc-en-ciel se dessine dans l'air nuageux.

C'est une superbe pièce, se distinguant par la beauté des femmes et par la vigueur du corps d'Argus. Elle date de la première époque du maître, vers 1610.

Arion sauvé par les Dauphins.

Panneau. H. 59, L. 82.

Le chantre est assis sur le dos d'un dauphin, tenant la lyre à la main, la tête levée vers le ciel avec une expression de vive reconnaissance. A côté de lui nagent deux dauphins. Derrière lui, une barque s'éloigne à force de rames et de voiles ; l'équipage, composé de huit hommes, exprime son étonnement du prodige qui arrive.

Vente Versteegh (Amsterdam, 1823), 311 florins, à Gruiter.

Vente Beurnonville (Paris, 1881), 9600 frs. Revendu à l'amiable. Provenait des collections Max Kahn et Demidoff.

Gravure : Vion (dans le catalogue de la vente Beurnonville).

Atalante et une Nymphe.

Collection de lord Hatherton.
Toile. H. 96.5, L. 117.

« Le tableau semble être un fragment d'une pièce plus grande, car les deux nymphes sont évidemment dans une action violente. Atalante est représentée de profil, une lance à la main, ses cheveux blonds sont attachés par des rubans, son vêtement consiste en un drapeau rouge. Sa compagne est tout près d'elle, prête à lancer un javelot. Les figures sont de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux (1). »

Course d'Atalante (Voir n° 505).

Atlas soutenant le monde (Voir n° 506).

(1) SMITH : *Catalogue* IX. 307.

573. BACCHANALE.

Stockholm. Musée, 600.
Toile. H. 200, L. 215.

A l'extrême droite, une bacchante est couchée par terre, endormie, toute nue et tenant dans la main une branche de verdure qui lui couvre les reins. Tout le reste du tableau est occupé par une fête champêtre où figurent des bacchantes, des paysans, des satyres, Silène et un petit génie. Tout près de la bacchante endormie, une jeune femme danse en donnant la main à un paysan qui tient une couronne et à un autre coiffé de pampre et levant une coupe en verre, à moitié remplie de vin. Un troisième paysan jette sur les danseurs un regard irrité. Au milieu du tableau, deux bacchantes sont couchées par terre ; l'une d'elles tend une coupe à un jeune homme qui y verse du vin ; deux amoureux causent ensemble, un vieux satyre se courbe pour prendre une cruche à vin. A gauche, Silène met une amphore de vin à la bouche, un satyre mange des raisins, un autre porte une coupe sur les épaules. Sur le devant, une flaque d'eau où se reflète un pied de la bacchante endormie et les images des deux jeunes femmes couchées au milieu du tableau. Dans le fond, on voit le ciel bleu avec une large bande jaune ; à l'horizon, la mer. A gauche, un groupe de plusieurs grands arbres ; à droite, sur une élévation entre des arbres, un berger jouant de la flûte en gardant ses brebis.

Le coloris du tableau est très gai, très bigarré ; les carnations des femmes sont blanches, celles des hommes brunes ; l'aspect général est fort décoratif, non sans mignardise. Le paysage a ces tons tendres et gracieux qu'on retrouve dans la *Noce flamande* de Van Thulden, au musée de Bruxelles (n° 475). Le jaune et le bleu dominent fortement dans le tableau. Si son histoire n'était pas solidement établie, on hésiterait à l'attribuer à Rubens, aussi bien que son pendant *les Amours* ou l'*Offrande à Vénus*. L'un et l'autre ne rappellent pas plus ses tableaux italiens qu'ils ne présagent sa facture immédiatement postérieure. Il est clair qu'en les peignant, il a obéi à une influence puissante, non seulement du maitre qu'il copiait, mais de quelqu'autre peintre italien, au style fleuri.

Le présent tableau et l'*Offrande à Vénus*, son pendant, furent copiés par Rubens d'après le Titien. Les originaux furent peints pour Alphonse duc de Ferrare; la *Bacchanale*, en 1519, l'*Offrande à Vénus*, en 1518. Le sujet de

ce dernier tableau était emprunté à Philostrate. Lors de la prise du duché par le gouvernement papal, le cardinal Aldobrandini s'empara des deux tableaux du Titien et les plaça dans son palais à Rome. En 1638, ils furent donnés en cadeau au roi Philippe IV par le prince Ludovisi. Ils furent transportés à Naples et expédiés par le vice-roi Monterey à Madrid. Ils servirent a décorer le palais du Buen Retiro et se trouvent actuellement au musée de Madrid (n°s 450 et 451).

Rubens les copia pendant l'un de ses séjours à Rome, de 1601 à 1608. Il les emporta avec lui lors de son départ pour Anvers, comme il fit pour son *St. Grégoire*, sa *Judith et Holopherne* et d'autres tableaux encore. A sa mort, les deux copies furent vendues à Philippe IV qui possédait depuis peu les originaux. Elles figurent dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de messire Pierre-Paul Rubens » sous les n°s 81 et 82 (1). Elles furent payées 1800 florins la pièce (2). On ne sait pas au juste comment les tableaux sont devenus la propriété du maréchal Bernadotte ; ils ont probablement été emportés de Madrid par un général de l'armée française. Ils furent donnés par le roi Charles XV au musée national de Stockholm, en 1865.

Rubens a suivi assez exactement l'original qu'il imitait dans *la Bacchanale*. La différence la plus frappante c'est que la bacchante couchée a droite tient dans son tableau une branche garnie de feuilles et de fleurs à la main et que dans l'original elle ne tient rien. Mais si, comme le dit fort bien M. G. Göthe, la composition est la même, les détails et le caractère général diffèrent. « Les contours chez Rubens sont moins purs, le modelé moins empâté, les formes plus riches et comme noyées dans la couleur ; au lieu des tons chauds et tempérés du Titien, nous voyons chez Rubens des tons qui montent au plus haut diapason de la lumière. La scène est d'un degré

(1) 81. Une pièce de Cupidons s'esbatanz prise de Philostrate.

82. Une pièce des bacchanales, des bergers et bergères dansans et beuvans, aussi de Philostrate.

(2) Item soo hebben de voors. Rendante de voorkinderen ende momboirs vercocht aen Don Francisco de Rochas voor Syne Koninclyke Majesteyt.

Item de naevolgende thien stucken, schilderyen by den voors. heer afflyvigen oock geschildert, te wetene : een stuck van de Cupidons, nae Philostrate, geteeckent n° 81, vercocht voor de somme van achthien hondert guldenen eens, comt. gl. 1800.

Een stuck van den Vastenavontgasten, nae Philostrate, geteeckent n° 82, voor gl. 1800.

moins plastique, d'un degré plus coloriste et le tout d'un degré plus animé et plus gai (1).

Le tableau porte tantôt le nom d'*Ariane abandonnée par Thésée et surprise par une troupe de Bacchantes,* tantôt celui de *Bacchanale.* Nous avons préféré le dernier et ne voyons dans la prétendue Ariane endormie qu'une des bacchantes.

Cette dernière figure a été presqu'identiquement reproduite par Rubens dans son *Repos de Diane*, gravé par J. Louys (V. S. 21).

Photographie: Joh. Jaeger.

Jeune Bacchus.

Galerie du marquis de Bute.
Panneau. H. 51, L 46.

Smith *(Catalogue.* II, 1099) mentionne, dans la collection du marquis de Bute, un jeune Bacchus. - La face vue de front est d'une expression joyeuse, une branche de vigne entoure le front, une fourrure d'animal couvre les épaules. - Le même auteur dit que le tableau a été gravé par Caroline Watson. Dans sa description de la galerie du marquis de Bute, Waagen ne cite pas cette pièce.

Suivant Voorhelm Schneevoogt, elle a été gravée non seulement par Caroline Watson, mais encore par Prenner. L'auteur se trompe; les estampes auxquelles il fait allusion ne se ressemblent d'aucune manière.

La gravure de Prenner représente un jeune Bacchus, vu de front, la tête couronnée de feuilles de vigne, tenant une flute à la main, assis devant une table sur laquelle se trouvent deux flûtes et un autre instrument de musique.

A en juger d'après cette dernière gravure, le tableau qu'elle reproduit est bien plus dans le style de Jordaens que dans celui de Rubens.

Gravures: V. S. 120, J. A. v. Prenner; 121 (Fables) et 328 (Portraits), Caroline Watson.

---

(1) G. GÖTHE. Conservateur du musée de Stockholm : *L'histoire d'un tableau*, traduit du Suédois. *Bulletin Rubens*, II. 289.

574. BACCHUS ASSIS SUR UN TONNEAU.

Pétersbourg. Ermitage, 550.
Toile. H. 191, L. 106.

Bacchus, tout nu, est assis sur un tonneau, le pied sur un tigre, qui mordille une branche de vigne et une grappe de raisins. Le dieu tient une main sur la hanche; de l'autre, il soulève une coupe dans laquelle une bacchante, placée derrière lui et vêtue d'une robe rouge, verse du vin. A gauche, un jeune satyre reçoit dans sa bouche le liquide qui déborde de la coupe. A droite, un petit garçon lâche l'eau en retroussant la chemise. Derrière lui, un vieux faune boit à même dans une urne qu'il tient au-dessus de la tête. Le fond se compose d'arbres et d'une échappée de vue sur un paysage, éclairé par les chauds rayons du soleil.

Chose curieuse, Waagen regarde ce tableau comme exécuté en grande partie par Jordaens. C'est au contraire, indubitablement, un superbe travail de la dernière époque de Rubens, entièrement exécuté de sa main. La lumière chaude, d'un éclat chatoyant, se joue sur toutes les figures et y répand mille nuances diverses. Les chairs ressortent par taches éblouissantes, les ombres sont d'un beau brun doré, les contours s'effacent. Dans les formes et dans les poses, le maître a obéi à son caprice et n'a jamais été plus sûr de son pinceau. Le tableau, de toute première valeur, exprime admirablement la joie de vivre sans souci, de se baigner dans la lumière, de boire un vin généreux, de se voir entouré de belles femmes et de beaux enfants, d'être plante luxuriante au milieu d'une nature plantureuse. Il date de 1637 à 1640.

Il est probable qu'il n'a plus ses dimensions primitives. En effet, dans la copie que les Uffizi de Florence en possèdent, le paysage s'élève plus haut que dans le tableau de St. Pétersbourg. Il semble également avoir été retréci du côté droit.

Le tableau est mentionné dans le catalogue des peintures appartenant à la succession de Pierre-Paul Rubens, sous le nº 91, avec le titre « Un Bacchus avec la tasse à la main. » Il a appartenu ensuite à Philippe Rubens, neveu et auteur de la biographie du peintre, qui le céda au duc de Richelieu. Dans une lettre à de Piles, datée du 11 février 1676, Philippe Rubens dit: « Je lui envoye donc (au duc de Richelieu) cet abrégé de la vie (de mon oncle), d'autant que c'est lui auprès lequel sont allé résider mon *Bacchus* et l'*Andromède*,

qui ne doivent en rien céder pour leur perfection aux *Trois Grâces* ni à l'*Infanticide* non obstant la disproportion du prix. »

Dans une autre lettre, Philippe Rubens dit : « Le *Bacchus* et l'*Andromède* sont des derniers de ses ouvrages et n'ont point esté gravez (1). »

De la collection du duc de Richelieu, le tableau passa dans celle de Crozat, baron de Thiers. Dans la vente de cette dernière (Paris, 1755), il fut acquis par l'impératrice Catherine II, au prix de 26,000 francs. Il a été décrit par de Piles (*Œuvres*. IV, 334).

Le musée de Florence (Uffizi, 216) possède une copie de ce tableau, provenant de la collection de la reine Christine et de celle du duc d'Orléans. Elle fut achetée dans la vente de cette dernière par l'empereur d'Allemagne Charles VI, et donnée par lui, en 1792, avec d'autres tableaux en échange de peintures appartenant à la galerie de Florence (2).

Le musée de Dresde (n° 984) en possède une seconde copie (Toile. H. 192,5, L. 162,5), naguère encore attribuée à Jordaens, actuellement désignée comme œuvre de l'atelier de Rubens.

Une troisième (H. 89, L. 74) fut adjugée dans la vente Bosschaert (Anvers, 1871) à 5100 francs et dans celle de Jos. De Bom (Anvers, 1878) à 6000 francs.

Gravures : (Tableau de St. Pétersbourg) V. S. 130, P. Peiroleri (Dalla galleria del signor Barone di Thiers, in Parigi, 1758) ; 132, Podolinski. Non décrite : Massaloff. — (Tableau de Florence) V. S. 131, Jac. Schmuzer, 1793. Non décrite : École de Calamatta, Bruxelles, 1848.

Photographies : (Tableau de St. Pétersbourg) A. Braun ; (Tableau de Florence) Photographische Gesellschaft, Berlin.

Voir planche 183.

575. BACCHUS SOUTENU PAR UN SATYRE ET UN FAUNE.

Galerie du comte Bloudoff, ministre de Russie à Bruxelles, en 1882.
Panneau. H. 54, L. 78.

Au milieu du tableau, Bacchus marche, soutenu à gauche par un jeune satyre qui l'entraine ; à droite, par un faune qui le pousse en avant. Le dieu étale sa large panse au soleil ; il est jeune, heureux, gros et gras. Le satyre se courbe sous l'effort. Le faune est vu de dos. A gauche,

(1) CH. RUELENS : *La Vie de Rubens par Roger de Piles* (Bulletin Rubens. II, 163 et 167).
(2) EDUARD R. V. ENGERTH : *Catalogue du musée impérial de Vienne*. I, XXXII.

un tigre; à droite, une bacchante et un nègre. La première porte une torche ardente; le second entoure sa compagne de ses bras. Au fond, un paysage. Le faune et le satyre qui conduisent Bacchus se retrouvent identiques dans la *Marche de Silène* gravée par Jegher (V. S. 139) et par Suyderhoef (V. S. 124). Bacchus est remplacé par un Silène ivre, penché en avant. Le présent tableau est un morceau très grassement peint, une espèce d'esquisse à moitié achevée. Il est bien de la main du maître. Quand, au siècle dernier, il fut gravé par Gérard Sibelius, il appartenait à Benjamin Teixeira.

Le musée d'Angers possède une répétition de ce tableau (Panneau. H. 48, L. 67) dont le conservateur du musée nous écrit: - Tableau fatigué, retouché par endroits, mais à mon avis certainement original. -

Le cabinet Steengracht van Dievoorde, de La Haye, en montre une seconde copie.

Gravure : V. S. 141, Gérard Sibelius.

Photographie : (Tableau d'Angers) Berthault; (Tableau de la collection Steengracht van Dievoorde) H. W. Wollrabe.

576. BACCHUS IVRE, SOUTENU PAR UN SATYRE ET UN FAUNE ET ACCOMPAGNÉ DE DEUX BACCHANTES.

Le groupe principal est identique à celui de numéro précédent; seulement, au lieu de la bacchante et du nègre qui suivent, on voit ici deux bacchantes qui précèdent le dieu: l'une porte devant elle un thyrse terminé par une couronne de feuillage et a la tête entourée de pampres; l'autre porte le thyrse sur l'épaule et a le dessus de la tête couvert d'un masque. La scène se passe en pleine campagne.

C'est une charmante composition, bien agencée, bien mouvementée.

Gravure : V. S. 124, J. Suyderhoef.

Voir planche 184.

577. BACCHUS MONTÉ SUR UN ANE.

Composition de douze personnes. A l'extrême gauche, un enfant chevauchant sur une chèvre; derrière lui, un satyre portant, à califourchon sur ses épaules, un enfant qui tient en main des raisins; puis une bacchante couronnée de pampres, montrant Bacchus, et une autre portant une cruche à large panse sur la tête. Au milieu, Bacchus lui-même,

tenant une coupe en main et hissé sur un âne par un faune qui le soulève sur les épaules. Vers la droite, un faune prenant le menton d'une bacchante qui porte un panier de raisins sur la tête ; deux génies, dont l'un joue de la flûte et l'autre mène l'âne par la bride ; enfin, à l'extrême droite, un faune jouant des cymbales. Lointaine perspective, à gauche ; arbres, à droite.

La composition est si mal gravée qu'on ne saurait juger de sa valeur, ni décider si elle appartient plutôt à Rubens qu'à Jordaens. A en juger d'après le groupement disloqué et les têtes disgracieuses des personnages, nous l'attribuons au second maître plutôt qu'au premier.

Gravure : V. S. 133, Johannes Popels, 1757.

Le musée de Bordeaux (nº 386) possède, sous le nom de Rubens, un *Bacchus et Ariane*, provenant de la galerie du prince Henri de Prusse et acheté 2100 francs. En 1829, il faisait partie de la collection Lacaze. C'est un travail du XVIIIe siècle, ne présentant aucun des caractères des œuvres de Rubens.

Les inventaires des tableaux des rois d'Espagne mentionnent en 1734, 1748 et 1772 un « Dieu Bacchus avec une lionne, haut de 2 1/3 et large de 1 1/2 varas. » Il a disparu dans la suite.

Triomphe de Bacchus (Voir nº 507).

Bacchus et Ariane (Voir nº 508).

578. BORÉE QUI ENLÈVE ORYTHIE.

Vienne. Académie, 418.
Panneau. H. 162, L. 143.

Borée est un vieillard à cheveux blancs, robuste et farouche, portant une draperie verdâtre. Orythie à des cheveux blonds ; elle est vêtue d'une draperie écarlate et d'un tissu blanc. Le dieu l'a saisie à bras le corps ; elle se défend, se rejetant en arrière, étendant les mains. A droite, il y a deux petits génies qui se lancent des boules de neige, à gauche un troisième tenant une boule et attrapant les flocons de neige qui tombent.

C'est un fort beau tableau ; le ton général est clair, les ombres sont

brunes, chaudes et transparentes, les chairs luisantes, avec quelques empâtements, les contours fermes. Il est tout entier de la main de Rubens et date de 1620 environ.

Spruyt à gravé une composition semblable à la précédente, excepté que dans celle qu'il reproduit, il y a quatre amours au lieu de trois. A la fin du siècle dernier, quand la gravure fut exécutée, le tableau appartenait à M. Verspeckt à Bruxelles. Il se trouve actuellement à l'ancien palais royal, à Berlin.

Suivant Goeler von Ravensburg, la galerie de Salzthalen possède une esquisse de ce tableau (1).

Gravures : Non décrites : Pichler und Mayer ; Sonnenleiter (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) ; (Tableau à quatre génies) V. S. 80, E. P. Spruyt ; 81, Anonyme.

Voir planche 185.

Cadmus et Minerve (Voir n° 509).

Canente fille de Junon (Voir n° 510).

579. CASTOR ET POLLUX ENLEVANT LES FILLES DE LEUCIPPE, HILAIRE ET PHÉBÉ.

Munich. Pinacothèque, 727.
Toile. H. 222, L. 209.

Castor et Pollux sont arrivés à cheval sur le lieu de l'enlèvement. L'un des deux, qui est tout nu, est descendu de sa monture, a saisi d'une main l'une des deux jeunes femmes qui est agenouillée, tout effarée, et va la déposer sur son cheval. De l'autre main, il soutient la sœur, que son frère a saisie. Celui-ci, revêtu de sa cuirasse n'a pas quitté la selle ; il enlève de terre, dans une draperie, la seconde jeune fille et la hisse près de lui. A moitié évanouie, elle implore du secours. Des deux coursiers, l'un est blanc et se cabre ; l'autre est brun, plein de feu et prêt à partir. Tous deux sont tenus par deux petits amours. La scène se passe dans un paysage.

C'est une des plus belles compositions de Rubens. Le mouvement des

(1) F. Goeler von Ravensburg : *Rubens und die Antike.* P. 118.

femmes qui se débattent, les efforts des hommes pour soulever leur précieux fardeau, l'élan des chevaux vigoureux et ardents forment un groupe d'une hardiesse extrême, tandis que la combinaison heureuse des différentes parties lui donne l'unité la plus sévère. Les jeunes hommes, forts sans rudesse, aux chairs brunies, contrastent vigoureusement avec les jeunes femmes nues, moelleuses et gracieusement pliées. Les chevaux fougueux, plus énergiquement traités, forment un encadrement superbe à cette action dramatique. Le tableau n'est pas fort brillant de lumière et de couleur ; les chairs ont quelque chose de floconneux. Le paysage est de Wildens, les chevaux et les personnages sont peints par un élève ; fort probablement par Van Dyck. Rubens les a retouchés et, comme dans toutes les œuvres dues à la collaboration du maître et du plus illustre de ses élèves, la fusion des deux mains est admirable. Le tableau date de 1619 ou 1620.

Le cheval qui se cabre rappelle vivement celui qui se trouve dans la *Chasse aux Lions* du musée de Dresde (n° 972).

Waagen fait remarquer que le motif du héros retenant la jeune fille qui se jette à la renverse a été emprunté à un plafond de Jules Romain dans la salle de Troie du château de Mantoue. Là, Jupiter saisit de la même façon Vénus, qui, au désespoir de la perte de Troie, veut se précipiter à la renverse de l'Olympe (1).

Gravures : V. S. 82, J. F. Leybold ; 83, Val. Green ; 84, E. Vehelst (erronément attribué à E. C. Hess). Non décrites : J. Bankel ; Flachemecker (lithographie) ; F. Stadler (id).

Photographie : Hanfstaengl.

Voir planche 186.

580. LES AMOURS DES CENTAURES.

Collection du comte de Roseberry.

Panneau. H. 51, L. 71.

La scène se passe dans un superbe bocage ; sur le devant, un centaure caresse une centauresse. Il se dresse sur les pieds de derrière, pose les jambes de devant sur le dos de la femelle et des deux bras attire son buste à lui. Elle retourne la tête, entoure le cou du centaure de son

(1) Waagen : *Kleine Schriften.* P. 284.

bras et lui donne un baiser sur la bouche. A droite, une centauresse, fuyant au galop, est rattrapée par un centaure qui la prend par l'épaule et par la main. Les centauresses sont fort belles et de couleur blanche ; les centaures sont vigoureux, rudes et de nuance sombre, ce qui produit un beau contraste. La combinaison des corps d'homme et de cheval est fort bien réussie (1).

Le tableau fut vendu dans la collection d'un particulier de Graftonstreet, en 1802, à 260 guinées ; en 1810, dans la collection C. F. Greville, à 610 guinées ; dans la collection Hamilton (Londres, 1882), il fut adjugé au prix de 2000 guinées au comte de Roseberry sous le nom de M. Stewart. Il a été reproduit en phototypie dans le livre de Goeler von Ravensburg d'après une photographie de Braun.

581. CÉPHALE ET PROCRIS.

DANS la mortuaire de Rubens se trouvait un tableau *Cephalus et Procris*, sur toile, adjugé à Nicolas Rubens pour 60 florins. Il appartenait pour moitié aux enfants du premier lit de Rubens et était donc peint avant la mort d'Isabelle Brant, c'est-à-dire avant le mois de juillet 1626 (2).

Dans la vente Schorel (Anvers, 1774) se trouvait une esquisse (Panneau. H. 44, L. 57), représentant *la Mort de Procris*. Elle est représentée inclinant sa tête mourante sur les genoux de Céphale.

Céphale et Procris (Voir n° 511).

582. STATUE DE CÉRÈS DANS UNE NICHE QUE DES GÉNIES GARNISSENT DE FRUITS.

St. Pétersbourg. Ermitage, 593.
Panneau. H. 91, L. 66.

DANS une niche entourée d'un encadrement, composé de deux pilastres supportant un fronton, se trouve une statue de marbre de Cérès. D'une main, elle soulève le voile qui de la tête lui tombe sur les épaules ; de l'autre, elle retrousse l'ample robe qui l'enveloppe et elle tient quelques

(1) GOELER VON RAVENSBURG : *Rubens und die Antike*. P. 76.

(2) De voorgenoemde joncker Nicolaus zyn aengeschadt : Eenen Cephalus Porterus *(sic)* op doeck voor de somme van tsestich guldenen, maer alsoo die gemeyn was, comt hier voor de helft, gl. 30. P. GÉNARD : *Succession de P.-P. Rubens* (Bulletin des Archives d'Anvers, II, 88).

épis de blé. Le côté droit de la niche est orné d'une guirlande de fruits; six petits génies travaillent à suspendre une guirlande pareille du côté gauche. Deux des bambins ailés se sont élevés à mi-hauteur de la niche portant l'une des extrémités de l'ornement ; deux autres sont debout dans le coin ; le cinquième s'est glissé sous la charge des fruits et la supporte sur le dos ; le sixième porte sur la tète l'autre extrémité de la guirlande. C'est de tous points une charmante petite pièce. Les génies aux chairs dodues ont le charme et la fraîcheur que Rubens savait donner à ses corps d'enfants; leur disposition, de même que les fruits, sont d'une grâce extrême.

La Cérès a beaucoup d'analogie dans la pose et dans la draperie avec la *Ste. Martine* du triptyque de la *Résurrection* (n° 335).

Le travail est fait avec soin par Rubens lui-même. La guirlande de fruits est de Jean Breughel.

Le tableau date de 1612 à 1615.

Il parut dans la vente Gérard Hoet (La Haye, 1760) et y fut adjugé à 1210 florins.

L'encadrement de cette Cérès fut gravé par Galle autour d'une statue de la Vierge (voir n° 201). Il fut encore reproduit par un graveur anonyme au frontispice du livre : *J. A. a Werdenhagen, de Rebus publicis hanseaticis tractatus* (Francfort, 1641, folio). Les armoiries de l'empereur et de quatre villes hanséatiques furent ajoutées dans le haut et dans le bas de la composition.

Photographies : Roettger ; A. Braun.

583. STATUE DE CÉRÈS DANS UNE NICHE QUE DES GÉNIES GARNISSENT DE FRUITS.

Hambourg. Collection de M. Philippi.
Panneau. H. 89, L. 69.

COMPOSITION identique à la précédente, à part quelques détails. Dans le tableau de St. Pétersbourg, la nudité de deux des génies est cachée par des feuilles ; dans la présente pièce, tous sont nus. Une clef de voûte sculptée existe dans le second, et manque dans le premier de ces tableaux. Dans le premier, un des anges, debout dans le coin du tableau, a sur la tète une espèce de natte tressée qui manque dans le second. Le tableau de St. Pétersbourg a été retréci sur les deux côtés.

Les génies sont de la main de Rubens ; la Cérès est retouchée par lui, de même que le portique dans ses parties éclairées. Les fleurs ne sont pas de Breughel, mais d'un peintre un peu postérieur, peut-être de Jean Breughel II.

Quoiqu'inférieure à celle de St. Pétersbourg, l'œuvre est fort intéressante et conserve toute sa grâce. La peinture est un peu plus empâtée, les chairs ont les tons vermillons et bleuâtres de Rubens. Le tableau est probablement un peu postérieur à 1625.

Il fut acheté, en 1882, en Angleterre, à Brighton, d'un antiquaire qui le tenait d'une dame de la même ville.

Photographie : G. Koppmann.

584. CÉRÈS ET PAN.

Madrid. Musée, 1593.
Toile. H. 177, L. 279.

La déesse est assise dans un paysage à feuillage épais ; sur les genoux, elle tient une corne d'abondance d'où sortent des fruits en grande quantité ; sur la tête, elle porte une couronne d'épis de blé. Son épaule et son sein droits sont nus ; sur l'autre épaule passe une robe rouge, au-dessus de laquelle elle porte une draperie couleur d'ambre à reflets brillants. A côté d'elle est assis le dieu Pan, portant une corbeille de fruits et se penchant vers la déesse en ébauchant un sourire. A droite se trouve groupé un tas de fruits et, dans la même direction, une percée dans le feuillage laisse apercevoir quelques figures de très petite dimension. La figure de Cérès, quoique timidement posée est d'une bonne couleur dans ses chaudes et lumineuses carnations et dans ses draperies aux tons pleins. Le satyre se trouve en grande partie dans une ombre brune et transparente qui s'éclaircit seulement sur sa figure et sur son épaule. Le tableau ne manque certes pas de mérite ; on peut cependant s'étonner qu'il ait été jugé digne de si nombreuses répétitions.

Il se trouvait dans l'inventaire des tableaux du roi d'Espagne de 1636 (1). En cette année ou l'année précédente, il fut envoyé en Espagne par le cardinal-infant.

(1) Cruzada-Villaamil (op. cit. pp. 313-314) le cite comme sujet inconnu.

Les chairs sont peintes par Rubens, le paysage et les fruits par un collaborateur, probablement par Wildens. L'exécution date de 1630 environ.

Photographie : J. Laurent.

Le musée de Douai possède une répétition de ce tableau, qui semble être d'un élève de Rubens. Ce tableau a fait partie du legs Forbier.

Un *Cérès et Pan* (Toile. H. 136, L. 208) fut adjugé dans la vente Francken (Lokeren, 1838), à 7000 francs, à Van Regemorter pour Chaplain de Londres. En 1840, ce tableau appartenait à M. Edmond Higginson. Un *Cérès et Pan* fut adjugé dans la vente Hinds (Londres, 1870), à Philips, au prix de 105 livres sterling.

Dans la vente Sils (Anvers, 1882), une autre répétition fut adjugée à 2300 francs. Elle appartient à M. Van Eemeren-Sils, d'Anvers.

La Barque de Charon.

Dans la vente Adrien Paets (Rotterdam, 1713), une esquisse de Rubens, représentant la *Barque de Charon*, fut adjugée à 85 florins.

Cupidon aiguise son arc.

La galerie de Schleissheim (nº 688) renferme un *Cupidon aiguisant son arc*, d'après le Parmesan, attribué à Rubens et portant l'inscription : « P. P. Rubens 1614. »

Cupidon chevauchant sur un Dauphin (Voir nº 512).

Dédale trouvant le Labyrinthe (Voir nº 513).

585. DÉJANIRE RECEVANT DE NESSUS LA TUNIQUE EMPOISONNÉE.

NESSUS, atteint de la flèche d'Hercule et se sentant mourir, s'est abattu par terre, les jambes pliées sous lui. Il tourne vers Déjanire la tête où la douleur est fortement empreinte et lui tend des deux mains la tunique qu'il détache de ses épaules. Déjanire descend du dos du centaure; elle est toute nue; un voile léger flotte au-dessus de sa tête. Elle se détourne

du centaure, tout en acceptant d'un air distrait et préoccupé la draperie fatale. La scène se passe au bord d'un fleuve.

Le tableau fut gravé, en 1778, par Schultze, lorsqu'il faisait partie du cabinet Lebrun. En 1840, il appartenait au comte Stroganoff à St. Petersbourg (1). Quand Antoine Ricciani le reproduisit, il appartenait au baron von der Ropp, en Courlande. Un tableau traitant le même sujet fut vendu dans la collection de William Young Otley, en 1811.

Sandrart a possédé un tableau représentant *Nessus et Déjanire* (2).

Le catalogue du musée de Cassel rédigé en 1749 mentionne un tableau représentant le même sujet (Toile. H. 4 pieds, 4 pouces ; L. 3 pieds, 2 1/2 pouces). Il avait disparu du musée avant 1806.

Le catalogue de la galerie de Sans Souci, à Potsdam, publié en 1771, mentionne sous le nº 2 une composition semblable, figures de grandeur naturelle, où se voit, outre Nessus et Déjanire, Hercule, immobile, regardant attentivement en deça du fleuve (Toile. H. 8 pieds 1 pouce, L. 7 pieds 1 pouce).

Gravures : V. S. 102, C. G. Schultze (d'après le tableau du cabinet Lebrun), 1778 ; 103, Antonio Ricciani (d'après le tableau du baron von der Ropp, en Courlande) ; 104, Anonyme.

La même composition a été reproduite dans les modèles de dessin gravés par Pontius d'après Rubens (V. S. Suites, 65).

Smith *(Catalogue.* II, 632) mentionne une gravure de Panneels traitant le même sujet. Nessus galoppe à travers la campagne, il a soulevé Déjanire et la tient par le haut du corps. Elle est toute nue à l'exception d'une draperie sur les reins. Cette eau-forte est signée : « Guilielˢ Panneels Discip. Rubeni in. et fecit. Francfurti 1630. » La composition et donc de Panneels ; Rubens est resté étranger à l'œuvre.

Déjanire enlevée par Nessus.

Hanovre. Musée, 417 (ancien).
Panneau. H. 69, L. 109.

Au milieu du tableau, on voit le centaure retournant la tête et retenant d'une main Déjanire qui, les jambes repliées, est assise sur la croupe de

(1) SMITH : *Catalogue.* II, 632 ; IX, 239.
(2) SANDRART : *Academia.* P. 285.

Nessus et le menace de la main gauche. Un amour, tenant un flambeau, le tient par les cheveux. En bas, à gauche, Hercule tire une flèche sur le centaure. A droite, un dieu fluvial et une nymphe, le premier appuyé sur son urne, la seconde accroupie près de lui. Dans le fond, un paysage.

La pièce ne nous paraît pas de Rubens, mais d'un ancien pasticheur très habile.

Vente Reynier van der Wolf (Rotterdam, 1676) 450 florins. Vente Fraula (Bruxelles, 1738, nº 142) : Un beau paysage où le centaure Nessus s'enfuit avec Déjanire la femme d'Hercule, avec plusieurs autres figures par P. P. Rubens, H. 48 pouces (78 centimètres), L. 30 (125 centimètres), 575 florins. Vente Demoiselles Regaus, H. 31 pouces, L. 48 pouces, (Bruxelles, 1775), à Clemens de Gand, 3550 florins. Vente Clemens, H. 27 pouces, L. 41 pouces (Gand, 1779), 502 florins, à Pielaer et Beeckmans d'Anvers.

Le tableau est mentionné sous le nº 35 dans le catalogue du seigneur de Brabek à Hildesheim, publié en 1792 (1). Il fut présenté en vente dans la collection de Const. André de Stolberg, à Söder, le 31 octobre 1859.

L'Enlèvement de Déjanire (Voir nº 514).

Déjanire. Gênes, Palais Durazzo, (Voir *Hercule et Déjanire*).

Deucalion et Pyrrha (Voir nº 515).

Diane partant pour la chasse.

Augsbourg. Musée, 119.
Panneau. H. 62, L. 96.

Diane est sur le point de partir pour la chasse, tenant de la droite son javelot et de la gauche la corde à laquelle sont attachés ses deux chiens. Elle est assise au pied d'un arbre ; une de ses nymphes lie les cordons de ses sandales ; six autres nymphes l'accompagnent. L'une d'elles sonne du cor, deux sont équipées et prêtes à partir, les trois autres font leur toilette. Sur le devant et à droite, on voit une meute de trente quatre chiens.

Le tableau est signé *Joan Breughel* et *P. P. R.* Cette dernière signature est fausse. Nous croyons que le paysage est bien réellement de Breughel,

(1) *Beschreibung der Gemälde galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim* von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr aus Hoja. Hannover, 1792, in-4º.

et que les figures ne sont pas de Rubens, mais d'un élève. La main nous semble la même que celle du numéro 731 de la Pinacothèque de Munich. Il est clair que l'œuvre fait partie d'une suite à laquelle appartiennent aussi la pièce que nous venons de désigner et le nº 730 du dernier musée.

Elle est mentionnée, sous le nº 269, dans le catalogue des peintures se trouvant dans la mortuaire de Rubens: « *Une Diane allant à la chasse*, où les figures sont faictes de Mons. Rubens et les bestes et le paysage, de Breughel. »

Elle a fait partie de la galerie du duc de Richelieu et a été décrite par de Piles (*Œuvres*, IV, 345). Déjà alors, elle portait les initiales *P. P. R.* et la signature *Joan Breughel.*

Le nº 17 dans le *Cabinet des tableaux* du Musée de la Haye, nº 227 (actuellement 225bis) la reproduit.

586. DIANE A LA CHASSE.

Cassel. Musée, 84.
Toile. H. 248, L. 196.

Diane, étant à la chasse, accompagnée de ses nymphes, est surprise par des faunes. Elle se trouve au milieu, un vêtement rouge autour des reins, une peau de tigre autour de la poitrine ; un des seins et un des bras sont nus, les jambes sont nues jusqu'au-dessus du genou ; l'une de ses mains est repliée sur la hanche et tient une lance, l'autre touche le collier d'un chien qui se dresse contre elle. A droite, deux nymphes avec des chiens et des arcs ; à gauche, une troisième qui est embrassée par un satyre et cherche à se débarrasser de son étreinte. Un second satyre, derrière le premier, accourt en levant la main, soit pour arrêter son compagnon, soit pour se joindre à lui. Au fond, des nuages gris compacts et un terrain brun verdâtre.

La figure principale est élégamment dessinée ; sa pose heureuse, ses traits charmants, ses jolis cheveux blonds crepelés en font une délicieuse création. Le groupe du satyre et de la nymphe est bien composé et mouvementé.

Le tableau est de la main de Rubens et date de 1632 environ. La jeune Hélène Fourment a posé pour Diane.

L'inventaire manuscrit du musée de Cassel, rédigé en 1749, annote en parlant de ce tableau. « Acheté du comte Kuhwenzel. » Il s'agit probablement du comte de Cobenzl.

Photographies : A. Braun ; Anonyme.

587. DIANE A LA CHASSE.

Londres. Collection Sir Thomas Baring.
Toile. H. 214, L. 178.

Répétition du tableau précédent. La composition est identique. Il n'y a d'autres différences à signaler que les suivantes : dans le présent tableau il y a deux oiseaux volant dans les airs qui manquent dans le tableau de Cassel ; dans ce dernier, Diane porte des chaussures qui s'élèvent jusqu'à la mi-jambe, une de ses nymphes porte des sandales ; dans le présent tableau tous les personnages sont nu-pieds. Travail d'élève retouché par le maître.

Vente Vve Wouter Valckenier (Amsterdam, 1796), 6100 florins. Vente Bryan (Londres, 1798), 1000 guinées. Vente C. Hibbert (Londres, 1802), 1850 guinées. Vente Sir Simon Clarke Bar^t, 1840, 610 guinées, à Nieuwenhuys.

Gravure : V. S. 19, J. Ward, 1800.

Voir planche 187.

588. DIANE ET TROIS NYMPHES CHASSANT LE CERF.

Londres. Collection de lord Ashburton.
Toile. H. 175, L. 376.

La composition montre la déesse accompagnée de trois nymphes à gauche du tableau ; elle est légèrement vêtue d'une draperie écarlate et armée d'une lance. Elle s'avance vivement vers un cerf aux abois qui se défend contre trois chiens. Une nymphe, habillée de jaune, tourne le dos au spectateur et se trouve près de la déesse, empoignant de sa main étendue une lance et, de même que Diane, elle semble être fort animée par cet exercice émouvant. Derrière celles-ci, il y a deux ou trois femmes, dont l'une sonne du cor et l'autre se prépare à lancer un javelot. Du côté opposé, il y a un faon se dérobant par la fuite aux chasseurs. La scène représente un paysage rocheux. Cette excellente peinture est l'œuvre commune de Rubens, de Snyders et de Wildens. Acheté en 1838, avec cinq autres tableaux, du prince Joseph Bonaparte par lord Ashburton. (1)

(1) SMITH : *Catalogue*. IX, 352.

588[1]. DIANE ET TROIS NYMPHES CHASSANT LE CERF.

Madrid. Collection du duc d'Osuna.
Esquisse du numéro précédent.

Une esquisse en tous points semblable à ce tableau fait partie de la collection du duc d'Osuna, à Madrid. Elle provient de la collection du duc de l'Infantado.

Photographie : Laurent.

589. DIANE ET NYMPHES CHASSANT LE CERF.

Il existe une gravure de Jos. Goupy, où l'on voit Diane et la chasse au cerf, telles qu'elles sont représentées dans le tableau figurant sous le numéro précédent. Les nymphes qui l'accompagnent sont au nombre de trois, dont l'une enfonce son javelot dans le côté du cerf et dont la seconde est armée d'un arc. Il y a de plus, à l'extrémité opposée, deux nymphes dont l'une vient de tirer une flèche sur une biche qui s'avance dans leur direction. La seconde retient un lévrier, prêt à se lancer sur le gibier. Lorsque le tableau fut gravé, il appartenait a sir Robert Walpole.

Gravure : V. S. (Suites) 34, Jos. Goupy (Servatur exemplar in Ædibus nobilissimi Viri Domini Roberti Walpole Ærarii Primi Præfecti, Scaccarii Cancellarii, Magnæ Britanniæ Regi a Secretioribus Conciliis et Nobilissimi Ordinis Periscelidis Equitis etc.).

590. DIANE CHASSANT LE CERF.

Berlin. Musée, 774.
Toile. H. 176, L. 479.

Dans un paysage accidenté s'élancent une biche et un cerf poursuivis et attaqués par des chiens. A droite, Diane, accompagnée de deux chasseurs et d'une nymphe. La déesse, vêtue de rouge, est sur le point de percer le cerf de son javelot. Un homme âgé, à tunique vert bronze, couronné de verdure et portant une épée au côté, va lancer le trait ; la

nymphe, à draperie violette, tire une flèche sur les animaux ; le second chasseur, coiffé d'un bonnet rouge, sonne du cor.

Tout est mouvement, animation et feu dans les animaux qui courent, sautent, attaquent, fuient ou sont culbutés. Une lumière douce et unie inonde le paysage. Les figures, de la main de Rubens, forment un groupe fort heureux, elles sont admirables de légèreté et prestement enlevées dans des tons clairs ; les contours sont fermes, des reflets se jouent dans le coloris des draperies. Le paysage est de Wildens, les animaux de Snyders. Le tableau date des dernières années du maître. Dans la partie supérieure, une large dande est repliée.

Nous ne trouvons pas que le présent tableau soit mentionné dans « la Spécification » des tableaux appartenant à la succession de Rubens, quoique le catalogue du musée de Berlin affirme qu'il fut vendu avec les œuvres qui se trouvaient dans la mortuaire de Rubens. C'est probablement une des deux grandes pièces cédées au prince Frédéric-Henri des Pays-Bas par le capitaine de cavalerie Tholinx et payées, le 21 avril 1645, 2100 florins (1).

Dans la succession de la princesse Amélie de Solms, veuve de Frédéric-Henri, il fut évalué à 1500 florins (2). Lors du partage de la succession de la princesse Lucie-Henriette, fille de Frédéric-Henri, épouse du grand-électeur de Brandebourg, il est mentionné comme se trouvant à Honselaerdyk (3).

Par ce partage, il devint la propriété de la maison royale de Prusse. Des châteaux royaux, il passa dans le musée de Berlin.

Le Louvre possède, dans la collection His de la Salle, le dessin original des figures.

Gravure : G. Eduard Müller (lithographie, J. Wittmann del.).

(1) 21 april 1645. Aen Ritmeester N. Tholinx de som van 2100 fl. over twee groote stucken schildery gedaen by wylen Ribbens by den voorn. Ritmeester Tholinx aen S. H. overgelaten (Ordonnantie boeken van prins Frederik-Hendrik. Huisarchief van Oranje-Nassau) *Kunstkronyk*, 1861.

(2) Een heel groot jacht synde de beelden van Rubens, de herten en honden van Snyers, fl. 1500 (Héritage de la princesse Lucie-Henriette. Documents aux archives secrets d'Etat du royaume de Prusse. Oranische Erbschaft).

(3) Antichambre van de Coninginne. N° 65. Voor de schoorsteen : Een Diana met Dieren en nymphen Rubbens (Id).

591. DIANE ET SES NYMPHES CHASSANT LE CERF.

Toile. H. 170. L. 219.

Diane, accompagnée de quatre nymphes, poursuit deux cerfs et deux biches. Elle est sur le point d'atteindre une des dernières, au moment où l'animal va se jeter à l'eau. A côté d'elle, une nymphe vient de tirer une flèche et d'atteindre un cerf qui a passé la rivière. Des trois autres compagnes de la déesse, l'une lance un javelot, l'autre sonne du cor, la troisième retient trois chiens et s'accroche elle-même à un arbre. Outre les deux cerfs déjà cités, un mâle et une femelle traversent le fleuve, poursuivis par sept chiens. Le fond est formé d'un côté par un bois épais ; de l'autre, par une colline boisée ; entre les deux s'ouvre une éclaircie.

Nous connaissons le tableau par la gravure de Francis Lamb qui en était le propriétaire au moment où il le reproduisit. La composition a un caractère rubénien très prononcé.

Gravure : Francis Lamb, 1835 (From an original picture by Rubens, in the possession of M. Lamb of Edinburgh, the author of this Engraving).

Voir planche 188.

592. DIANE A LA CHASSE.

L'inventaire des tableaux du roi d'Espagne de 1700 mentionne une *Chasse de Diane* de quatre varas de large, les figures de Rubens, les animaux de Paul de Vos. Le tableau existait à la Torre de la Parada et faisait fort probablement partie de la série des 18 tableaux, faits par Rubens, Snyders et Paul de Vos pour compléter la décoration de cette maison royale (1).

593. DIANE ET SES NYMPHES A LA CHASSE.

L'inventaire des tableaux du roi d'Espagne de 1636 mentionne une *Diane chasseresse* avec quatre nymphes de grandeur naturelle et six chiens ; la Déesse tenait un épieu à la main et elle était vêtue de rouge ; une des nymphes jouait du cor.

(1) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 321.

Les inventaires de 1666, 1686 et 1700 le mentionnent également. Plus tard, il disparaît; il périt probablement dans l'incendie de 1734. Il mesurait 2 1/4 varas en largeur (1).

594. DIANE ET SES NYMPHES A LA CHASSE.

L'INVENTAIRE de 1666 mentionne une *Diane chasseresse avec ses Nymphes.* Tableau octogone de 3 1/2 varas de large et 1 1/2 de haut, de la main de Rubens et de Snyders (2).

Les inventaires de 1686, de 1700 et 1794 le mentionnent encore. Un tableau traitant le même sujet figurait naguère au musée de Madrid sous le nº 1633.

595. DIANE AU RETOUR DE LA CHASSE.

Dresde. Musée, 980.
Toile. H. 220, L. 236,5.

L'ÉLÉGANT cortège ressort vivement sur le ciel d'un blanc gris. A l'extrême gauche, on voit un berger qui embrasse une nymphe; puis un vieux faune chargé d'un panier de fruits ; deux enfants dont l'un en prend et l'autre en mange ; un second faune qui porte une corbeille de fruits sur la tête et présente une pomme à Diane. Au milieu, la déesse portant du gibier et une lance, précédée d'un chien et suivie de trois nymphes : l'une tient une lance, l'autre porte un lièvre, la troisième caresse un chien. Le cortège est fermé par deux chiens et deux femmes, en partie cachées dans le cadre. Les personnages sont en pied.

La composition est extrêmement heureuse de lignes ; elle ressemble à un camée antique. D'un côté, le peintre nous montre la candeur et la chasteté des suivantes de Diane ; de l'autre, le naturalisme exubérant des satyres et leurs ardents appétits sensuels ; l'opposition est saisissante par la ligne et le mouvement de ces deux sortes de personnages. Le coloris des draperies et des carnations est clair, sans grand effet ni éclat. Le dessin est très soigné,

(1) CRUZADA VILLAAMIL : Op. cit. P. 314 et 332.
(2) Ibid. P. 315.

la pose sculpturale des figures est le mérite principal de l'œuvre. Les contours, nettement accusés, ont peu de reflets, les ombres sont fort sombres, dans les carnations brunes. Les chiens, les fruits et le gibier sont de Snyders; les figures sont dessinées par Rubens, peintes par ses élèves et abondamment retouchées par lui dans les chairs.

L'un des trois tableaux représentant Diane au retour de la chasse est mentionné dans une lettre de Tobie Matthew à Sir Dudley Carleton, datée du 25 février 1617. - Le talent de Snyders, y est-il dit, consiste à représenter des animaux morts et spécialement des oiseaux sans aucune action, et le tableau que nous avons vu de sa main et qui nous plaisait tant, était un groupe d'oiseaux morts dans une peinture de Diane et quelques nymphes nues, comme Rubens l'atteste, M. Gage le confirme et moi-même je me le rappelle (1).-

Le tableau date de 1616 environ, il fut acheté à Paris en 1743.

Une répétition de ce morceau se trouvait jadis dans la galerie du duc d'Orléans. Elle provenait du palais du duc de Bracciano à Rome. Vendue en 1749, elle fut rachetée par la famille d'Orléans et transportée en Angleterre.

Photographies : A. Braun ; Photographische Gesellschaft, Berlin.

Gravure : (du tableau de la galerie d'Orléans) V. S. 20, N. de Launay (Omise par suite d'une faute d'impression dans le corps du livre, mais mentionnée dans l'index).

596. DIANE AU RETOUR DE LA CHASSE.

Darmstadt. Musée, 296.
Toile. H. 231, L. 278.

COMPOSITION identique à la précédente. Les fruits et les chiens sont exécutés par Snyders, les figures par des élèves. Le maitre a peint le buste du satyre portant des fruits et a retouché les personnages spécialement Diane et les enfants. Les têtes des trois nymphes qui suivent la déesse sont encore de Rubens. Sur la peinture inférieure d'un ton extrêmement gris et

(1) The talent of Snyders is to represent beasts but especiallie Birds altogether dead, and wholly without anny action ; and that which your Lordship, M. Gage and I sawe of his hand, which we liked soe well was a Gruppo of dead Birds in a picture of Diana, and certaine other naked Nimphes, as Rubens protesteth, and Mr. Gage avoweth, and now myself doe well remember it (Sainsbury : Op. cit. 18).

crayeux, les touches de Rubens se distinguent par leur vigueur. La draperie rouge de Diane est fort belle. La déesse est toute blonde, presque d'un blond d'albinos ; la nymphe qui porte le lièvre est brune et belle.

L'harmonie des couleurs, le châtoiement des chairs peintes ou retouchées par Rubens, les tons vigoureux de Snyders en font un délicieux morceau de peinture. La toile est élargie sur les quatre côtés d'une dizaine de centimètres. La composition représentée sur la toile primitive correspond parfaitement à celle du numéro précédent ; les bandes ajoutées ont permis de la développer davantage. Cette extension, donnée après coup à un tableau terminé, fournit une présomption en faveur de la priorité de l'exemplaire du musée de Dresde.

Le tableau date de 1620 environ.

Photographie : Fried. Bruckmann.

596[1]. DIANE AU RETOUR DE LA CHASSE.

Esquisse du numéro précédent.
Panneau. H. 30,5, L. 28.

Smith (1) cite une esquisse fort lestement traitée du tableau précédent, faisant partie vers 1830 de la collection du comte de Radnor à Longford-Castle. Waagen signale cette esquisse dans la collection de lord Folkestone et dit qu'il en existe un second exemplaire dans Northumberland House.

597. DIANE AU RETOUR DE LA CHASSE.

Dresde. Musée, 979.
Toile. H. 136,5, L. 182.

Même composition que la précédente, avec quelques modifications. La plus importante est que les figures ne sont vues que jusqu'aux genoux. Il y a aussi quelques variantes dans le groupement. Le grand faune qui porte les fruits est autrement posé, ainsi que les trois nymphes derrière Diane. Au lieu du satyre embrassant la nymphe, on en voit un ici qui

(1) Smith : *Catalogue.* II, 623. — Waagen : *Treasures of art.* IV. 356.

s'adresse en souriant au faune et lui met la main sur l'épaule. Diane n'est suivie que de trois nymphes ; ses deux compagnes à l'extrême droite manquent. Les chiens sont autrement tournés.

Les figures sont entièrement de Rubens, les fruits et les chiens de Snyders. Le tableau date de 1615 environ. La facture est très soignée, les contours sont nets ; il y a deux grandes plaques de couleur : la draperie rouge de Diane et le vêtement bleu de la nymphe qui porte le lièvre.

Acheté en 1710, à Anvers.

Gravures : V. S. 24, S. a Bolswert ; 25. Le groupe de trois nymphes et de Diane fut gravé en buste par Melini, d'après une miniature de M. le Landgrave de Furstemberg (V. S. 25). Non décrite Fr. Hanfstaengl (Lithographie).

Photographies : A. Braun ; Photographische Gesellschaft, Berlin.

Voir planche 189.

Le Repos de Diane.

Munich. Pinacothèque, 731.
Panneau. H. 66. L. 109.

Diane se repose de la chasse au milieu de ses nymphes, des chiens et du gibier. Elle est assise contre un arbre ; deux nymphes sont debout à côté d'elle, l'une vue de dos, l'autre vue de profil. A sa gauche, deux autres nymphes dont l'une tient les chiens en arrêt, l'autre sonne du cor. A droite, trois nymphes conduisent des ânes chargés de gibier. Au milieu, deux autres sont en train de vider un cerf.

Les chiens sont faits par Jean Breughel de velours et sont de la même main que ceux du n° 716 de la Pinacothèque, tableau signé. Les figures sont faibles et ne nous paraissent pas de Rubens, mais d'un élève.

Le tableau provient du château de Nymphenburg.

Le catalogue des tableaux se trouvant dans la mortuaire de Rubens mentionne sous le n° 270 une - *Diane revenant de la chasse*, - figures de Rubens, paysage de Jean Breughel. C'est fort probablement le tableau dont il s'agit ici et qui est des mêmes mains que la *Diane partant pour la chasse* du musée d'Augsbourg, n° 119, tableau mentionné dans le catalogue de la mortuaire de Rubens sous le n° 269.

Burger signale une *Nymphe avec un javelot*, fragment coupé de quelque chasse

de Diane appartenant à lord Hatherton et exposé, en 1857, à Manchester (1). Smith (Catalogue. IX, 307) mentionne ce tableau sous le nom d'*Atalante et une Nymphe* et le regarde comme un fragment d'un tableau plus grand.

Photographie : Hanfstaengl.

598. LE REPOS DE DIANE.

Munich. Pinacothèque, 730.
Bois. H. 65, L. 109.

A droite, Diane et deux nymphes nues sont endormies ; elles sont épiées par deux faunes, à moitié cachés dans la forêt dont l'un a soulevé la blanche draperie de la déesse. Au premier plan, beaucoup de gibier ; au second plan, une meute de chiens gardée par un Amour ; à gauche, une échappée de vue. Un jeu de lumière, clair et heureux, dans la forêt. Ce tableau l'emporte sensiblement sur le n° 731 de la Pinacothèque ; qui est évidemment fait pour lui servir de pendant. Les figures sont de Rubens ; le gibier et le paysage de Breughel de Velours. Le tableau date de 1620 environ.

Il provient de la galerie de Dusseldorf.

Il a fait partie de la collection qui se trouvait au château du prince d'Orange *het Loo* et fut vendu le 26 juillet 1713. Le catalogue le décrit de la manière suivante : « Femmes endormies, Satyre etc. dans un paysage avec beaucoup de chiens par Rubens et Breughel de Velours, haut deux pieds, large 3 1/2 pieds. » Il fut adjugé à 1875 florins.

Gravure : V. S. 107 BIS, C. Straub (lithographie).

Photographie : Hanfstaengl.

599. LE REPOS DE DIANE.

Diane et trois nymphes sont endormies dans le bois. La déesse est couchée à plat sur le dos ; l'une des nymphes, étendue également sur le dos, a croisé les jambes et posé les bras au-dessus de la tête ; une autre dort sur le côté, la tête sur les bras. Elles ont toutes trois la tête tournée dans la même direction. La troisième nymphe est couchée en sens inverse ; elle est vue de dos. Diane a posé le bras sur l'épaule et

(1) W. BURGER : *Trésors d'art en Angleterre*. P. 197.

sur la tête de sa compagne. Tout autour d'elles, du gibier: un chevreuil, un sanglier, une cigogne et des oiseaux plus petits ; à droite, deux chiens, l'un endormi, l'autre aboyant contre trois satyres qui épient les beautés endormies et dont l'un soulève le voile qui couvrait Diane. Une draperie est suspendue aux arbres et projette de l'ombre sur les corps nus. Décrit d'après la gravure de J. Louys.

La Diane est empruntée à la *Bacchanale* du Titien (Musée de Madrid, n° 450) copiée par Rubens (Voir notre n° 576).

Un tableau, dont la composition correspond à la gravure de Louys, excepté qu'au lieu des trois satyres de cette dernière, il n'en présente que deux, fut adjugé dans la vente Aguado (Paris, 1843) à 7400 francs. Il mesurait 230 centimètres de haut sur 316 de large.

Le tableau gravé par Louys est mentionné dans le catalogue de Charles I (Pag. 6, n° 60).

Gravure: 21, J. Louys. (Dédicace: Suam Dianam in Laboribus Suis Fessam et Indormientem, Operam, Perpetui Cultus et Amicitiæ Tesseram, Suo Cognato Jacobo Van Campen Pictorum Celeberrimo, P. Soutman Consecrat).

Voir planche 190.

600. LE REPOS DE DIANE.

Angleterre. Hampton Court, 612.
Toile. H. 214 L. 308.

La déesse est assise sur une légère élévation; elle appuie la tète et le buste contre un arbre ; le bras gauche pend inerte sur la draperie sur laquelle elle est assise. A côté d'elle, une de ses nymphes est étendue sur le dos, les bras levés au-dessus de la tête ; derrière l'arbre, une seconde nymphe est endormie, la tête sur les bras. A gauche, on voit deux faunes, regardant avec convoitise les beaux corps nus. L'un a le bras et la jambe enlacés autour d'un tronc ; l'autre soulève une draperie rouge suspendue entre deux arbres et protégeant les belles dormeuses contre le soleil. Au premier plan se remarque le produit de la chasse : un cerf, un sanglier, des lièvres, des volailles ; près de la déesse, son arc, son carquois, un javelot ; à l'extrémité gauche, un chien est endormi, un autre aboie contre les satyres.

Le tableau est médiocre, manquant de relief, de finesse et d'éclat. Il doit

avoir souffert, et ne présente que le travail d'un élève retouché par le maître dans les chairs. Il date de 1614 environ. L'un des faunes est du même type que celui qui se voit dans la *Vénus refroidie* du musée d'Anvers.

Gravure : V. S. 22, Earlom, 1784.

Voorhelm Schneevoogt cite encore sous le n° 23 une gravure anonyme représentant un *Repos de Diane*. L'original est un tableau de Jordaens, appartenant actuellement à M. Kums d'Anvers. La gravure est de Dambrun et est extraite de la galerie Lebrun (T. I. p. 32).

Voir planche 191.

601. DIANE ET ACTÉON.

Toile. H. 130, L. 194.

Ce tableau a été décrit en ces termes par de Piles. - Le peintre a choisi le moment qu'Actéon s'étant égaré, se trouve par hazard à la fontaine où Diane avoit accoutumé de se baigner au retour de la chasse. Ce lieu est un antre de pierre ponce et de tuf que la nature a formé en arcade, à main droite de laquelle est une fontaine gazouillante. Ce fut, dis-je, dans ce moment que la déesse étant deshabillée, et se faisant laver par ses nymphes qui puisoient de l'eau dans des vases pour la lui verser sur le corps, est surprise par ce malheureux chasseur. Il est au coin du tableau derrière un arbre, d'où il s'avance comme pour voir avec avidité un objet surprenant et agréable : l'expression de son visage fait voir qu'il y prend un plaisir sensible, et qu'il est consolé de son égarement. Quelques nymphes l'ayant aperçu, nues comme elles étoient, se détournent en désordre, se cachent le sein de leurs mains, et se mettent à crier, pour avertir les autres de leurs compagnes, qui prenant soin de leur chaste maitresse, s'empressent de la secourir, et l'entourent pour la dérober aux regards d'Actéon. Il y en a une qui lui voulant remettre promptement sa chemise, la lui jette sur le corps, pendant qu'une autre lui lave les pieds, et que deux de ses compagnes se baignent sous le ceintre de la grotte. Diane au milieu de ses nymphes, semble être dans le commencement de sa peur, laquelle ne lui ôte ni sa noblesse, ni sa fierté ; et ces deux qualités paroissent dans l'air de son visage et dans la majesté de sa taille, et tout ce qui est en sa personne porte le caractère d'une divinité.

« Du reste cet ouvrage est peint d'un goût tout différent des autres tableaux de Rubens, surtout pour les carnations dont quelques-unes sont ici d'un blanc de lait et d'une chair si délicate, que le Titien même n'en a jamais fait de semblables. Enfin ce tableau est d'un caractère si fleuri, si délicat et si précieux dans toutes ses parties, qu'il n'y a point de termes pour s'en bien expliquer. Rubens le peignit en Espagne au milieu des plus beaux ouvrages du Titien ; et c'est là qu'ayant compris l'artifice de ce grand maître, il voulut le passer dans ce tableau. En effet il le peignit avec tant d'amour, qu'il l'a toujours regardé comme son favori, qu'il l'a conservé chez lui comme son enfant bien aimé, et que n'ayant pù se résoudre à le perdre de vûe pendant sa vie, il le laissa en mourant à son meilleur ami. Ce tableau a 6 pieds de large sur 4 pieds de haut ; les figures sont un peu plus que demi-nature (1). »

Le tableau est inspiré par celui du Titien *Diane et Actéon* (Musée de Madrid, nº 482) ; mais la composition des deux œuvres diffère considérablement.

Après la mort de Rubens, le cardinal de Richelieu acheta ce tableau 3000 écus et fut si enchanté de l'acquisition qu'il fit encore offrir à la veuve du maître une montre d'or garnie de diamants (2).

Le tableau passa de la galerie du cardinal de Richelieu dans celle de son petit-neveu et héritier, le duc de Richelieu.

Monsieur Montfort, de Paris, possède une répétition de cette composition (Panneau. H. 49, L. 76) rappelant un original de la fin de la carrière du maître.

Un tableau, intitulé le *Bain de Diane*, fut adjugé dans la vente Cornelis Wittert seigneur de Valckenburg (Rotterdam, 1731) à 225 florins. Il mesurait 4 $^1/_2$ pieds de haut sur 3 $^1/_2$ de large.

Gravure : V. S. 18, P. Spruyt (Dédié à Monsieur F. Spruyt, grand maire de la ville et païs de Zichem par son serviteur et frère P. Spruyt, professeur de l'Académie royale de la ville de Gand, 1787). Le groupe de Diane avec la vieille qui se trouve devant elle, tenant en main la draperie dont elle va envelopper la déesse, et la nymphe qui lui lave les pieds ont été gravés séparément. V. S. Histoire et allégorie profanes, 143, H. Simon Thomasin, 1712 ; 144, L. Surrugue, 1716 ; 145, Anonyme (J. Wolf, Augsbourg exc.).

Photographie (du tableau de M. Montfort) : A. Braun.

(1) De Piles : *Œuvres*. IV, 310. Amsterdam, Arkstée et Merken, 1767.

(2) Edmond Bonnaffé : *Collections du cardinal de Richelieu* (Gazette des Beaux-Arts, juillet 1882, p. 12).

602. DIANE ET CALLISTO.

Madrid. Musée. 1592.
Toile. H. 202, L. 323.

La scène se passe sur la lisière d'une forêt, dont on aperçoit le massif sombre à droite et un arbre détaché au côté opposé. Diane, qui se trouve à gauche, est une adorable jeune femme, portant le croissant dans ses cheveux dorés. Elle est soulevée par une négresse qui la porte vers le cours d'eau où la déesse va se baigner. Elle se retourne vers Callisto et lui enjoint de se laisser déshabiller. Quatre nymphes s'empressent autour de leur compagne qui se défend et lui enlèvent ses vêtements. Deux autres, toutes déshabillées, sont assises au bord de la vasque d'une fontaine dans laquelle l'eau verdâtre tombe d'une figure de satyre qui la projette par les cornes, par la bouche et par une urne qu'il soulève. Dans le paysage ensoleillé, le beau corps des gracieuses filles des bois répand un éclat plus vif que celui de l'astre du jour. Diane, surtout, dont la taille flexible se retourne dans les bras de sa suivante, et une nymphe assise, vue de dos, aux formes plus amples, ont des corps magnifiques. Chaque nymphe a conservé un lambeau de draperie, l'une jaune, l'autre rouge, la troisième bleue, la quatrième blanche ; Callisto a été dépouillée d'une large draperie pourpre. Tout cela forme un étalage de carnations moelleuses, gracieusement disposées, peintes d'une couleur fondante et transparente, dans une douce lumière. L'expression d'étonnement de Diane est bien rendue ; la confusion de Callisto également.

L'œuvre excellente date de 1638 à 1640. Elle est entièrement de la main de Rubens, à l'exception du paysage qui est de Van Uden et des accessoires qui sont d'un collaborateur. Le tout cependant est retouché par le maître.

Le catalogue des tableaux se trouvant dans la mortuaire de Rubens mentionne sous le nº 43, une *Callisto*, copiée d'après le Titien, qui fut achetée par le roi d'Espagne pour 1800 florins. C'est probablement le tableau dont il s'agit ici. Cependant entre la *Diane et Callisto* du Titien (musée de Madrid nº 483, original ou copie) et cette œuvre-ci, il n'y a d'autres ressemblances que celles que l'identité du sujet rend inévitables.

Goeler von Ravensburg signale une petite copie de ce tableau avec quelques changements, par H. Van Balen, dans le musée de Darmstadt, nº 284 (1). Une seconde représentation du même sujet se trouve dans la collection du comte de Derby.

(1) Goeler von Ravensburg : *Rubens und die Antike*. P. 112.

Dans la vente da Costa (La Haye, 1764), un petit tableau, la *Découverte de Callisto,* par Rubens (Panneau. H. 25, L. 34), fut adjugé à 137 florins.

Diane et Callisto.

Dans l'exposition d'œuvres de maîtres anciens, à Berlin, en 1883, figurait une esquisse appartenant au roi de Prusse que Charles Ephrussi décrivit de la manière suivante :

« Une ébauche de jeunes filles au bain, ou plutôt la découverte de la grossesse de Callisto ; malheureusement la main qui a ajouté la partie supérieure contenant les amours a retouché l'ensemble et altéré irrémédiablement l'œuvre originale. Dans une ou plusieurs figures de cette ébauche, comme dans les *Nymphes et Satyres* du musée del Prado, dans la *Fête de Vénus* du Belvédère de Vienne, dans *Berger et Bergère* de la Pinacothèque de Munich et ailleurs, on reconnaît la seconde femme de Rubens, la belle Hélène Fourment (1). »

603. DIANE ET SES NYMPHES SURPRISES PAR LES SATYRES.

Château du roi de Prusse, à Berlin.
Panneau. H. 189, L. 251.

A GAUCHE, un satyre touche l'épaule de Diane. Celle-ci est assise sur une draperie rouge, un carquois à côté d'elle, la main repliée sur le bas ventre, un croissant au-dessus du front. Un second satyre cherche à enlever les vêtements d'une nymphe qui est déjà en grande partie découverte ; les mains au-dessus de la tête, elle retient ses vêtements légers et blancs ou colorés de tons très clairs. Une troisième nymphe est debout à côté de la précédente. A droite, on voit une fontaine dont l'eau retombe de la vasque. Une levrette se tient derrière la nappe d'eau tombante. A gauche, un ciel bleu ; à droite, un roc pour fond.

Le tableau parait bien être de Rubens, d'une époque postérieure, vers 1634. M. Charles Ephrussi en parle dans les termes suivants (2) :

(1) CH. EPHRUSSI : *Exposition d'œuvres de maîtres anciens, tirés des collections de Berlin, en* 1883. (Gazette des Beaux-Arts, 1884, I, 361).

(2) IBID.

« Figures nues, peintes sans aucun souci de pruderie, dérogeant parfois aux canons académiques, mais saisissantes tantôt par le premier jet d'une composition rapide, tantôt par l'exécution voulue et la reprise du travail, non moins que par la puissance lumineuse des chairs et le contraste des corps laiteux des nymphes avec la peau hâlée et velue des satyres se détachant sur un ciel bleu foncé du soir. Une récente restauration, en effaçant des repeints maladroits, a rendu à ce tableau tout son éclat de la première heure. Cette Diane est un exemple entre beaucoup de l'autorité puissante exercée par le Titien sur Rubens. »

L'œuvre est probablement le second des deux grands tableaux achetés par le prince Frédéric-Henri de Nassau, du capitaine de cavalerie Tholinx ; ce tableau se trouvait jadis au château *het Loo* (1) et passa dans la maison royale de Prusse avec l'héritage de la princesse Lucie-Henriette, épouse du grand-électeur de Brandebourg (Voir notre n° 590).

Gravure : Le tableau a été gravé dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1883, p. 321.

La *Diane et ses nymphes* (V. S. 17) gravée par Picot est faite d'après un tableau de Poelenburg.

Diane et Hercule (Voir *Hercule et Diane).*

Diane et Endymion (Voir n° 516).

Didon et Énée (Voir n° 517).

La Mort de Didon (Voir n° 518).

604. LA MORT DE DIDON.

LA « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre-Paul Rubens » mentionne parmi les pièces faites par lui-même : « Une Didon qui se tue. » Ce tableau, cité après le n° 174, ne porte pas de chiffre ; au lieu d'un numéro, il est précédé des lettres N. A.

(1) Oude Hof. Cabinet van Sijne Con. Maj. uyt den Haeg naer het Loo gebracht : Diana met Satyrs van Rubbens (Geh. Staatsarchiv Berlin. Oranische Erbschaft).

605. ÉNÉE ET ANCHISE.

Il existe une gravure de Lucas Vorsterman le jeune, où l'on voit deux guerriers s'avançant vers un édifice, temple ou porte de ville, à l'entrée duquel se presse une longue suite d'hommes armés. Les deux compagnons marchent la main dans la main ; le premier, tête nue, les cheveux entourés d'une bandelette, montre l'édifice au second qui s'avance avec précaution. Tous deux portent une cuirasse ; le second est coiffé d'un casque.

Tantôt on indique comme le sujet de cette composition « Diomède et Ulysse s'approchant du temple de Minerve pour enlever le Palladium (1) ; » tantôt « Énée descendu aux enfers et cherchant son père (2), » ou bien « Énée apprenant d'Anchise quels ennemis il aura à combattre en Italie (3). »

L'auteur de cette dernière explication a voulu désigner l'épisode du sixième livre de l'Énéide où Anchise énumère à son fils la liste de ses descendants illustres. Cette dernière explication nous parait la plus plausible. Mais la composition est loin d'être claire, de même que l'attribution à Rubens est sujette à contestation.

Gravure : V. S. (Histoire) 12, Lucas Vorsterman junior.

Énée se sauvant avec sa famille.

Une gravure de A. J. von Prenner représente « Énée portant son père Anchise sur le dos, et suivi de sa femme Créuse, de son fils Ascagne et de deux servantes. » Ils se rendent à un vaisseau que l'on voit près du rivage. Cette estampe a été faite d'après un tableau ou esquisse qui se trouvait au musée du Belvedère, à Vienne. Voorhelm Schneevoogt mentionne deux gravures de cette composition, l'une de René Bouvin (1530-1598), l'autre de Prenner (V. S. 10 et 11). Nous ignorons pour quelle raison cet auteur attribue au premier de ces graveurs une reproduction de cette scène. En réalité, les deux pièces qu'il mentionne n'en font qu'une. La dernière seule existe et a été décrite deux fois. L'attribution à Rubens ne nous paraît nullement fondée.

(1) SMITH : *Catalogue* II, 1084 ; GOELER VON RAVENSBURG : Op. cit. p. 148.

(2) SMITH : *Catalogue* II, 1102.

(3) VOORHELM SCHNEEVOOGT : Histoire Allégories et sujets particuliers, 12 ; GOELER VON RAVENSBURG : Op. cit. p. 150.

La collection Albertine de Vienne possède un dessin de Rubens représentant « Énée portant son père et accompagné de son fils. » La composition diffère complètement de la précédente.

606. ÉRICHTONIUS DANS SA CORBEILLE.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 191.
Toile. H. 218, L. 318.

Les trois filles de Cécrops, Aglaure, Herse et Pandrose, trouvent la corbeille renfermant Érichtonius et, l'ayant ouverte, elles y aperçoivent l'enfant aux jambes terminées en queue de serpent. L'une d'elles, à gauche, drapée dans un manteau de pourpre clair qui, en tombant, laisse le torse à découvert, s'agenouille sur le rebord d'une balustrade et avance la tête pour regarder l'enfant; la seconde, au milieu, porte sur les genoux un manteau bleu et ouvre la corbeille vers laquelle elle se penche; la troisième, à droite, est debout, vue de face et presque toute nue. Elle pose un bras sur l'épaule d'une vieille femme, debout à droite. Un petit garçon, à côté d'elle, la regarde. La corbeille est au premier plan, au milieu de la composition; dans le fond, un bocage et une fontaine ornée d'une figure allégorique de la Nature en relief; à droite, un terme à tête de Pan. C'est une pièce capitale, d'un coloris doux et clair, sans grande vigueur, mais harmonieux et agréable.

La tête de la vieille femme est faite d'après le modèle qui servit à Rubens dans les premiers temps après son retour d'Italie.

Le tableau est de la main du maître, sauf le fond et les accessoires qui sont d'un élève; il date de 1615 environ.

Dans la vente van Schorel (Anvers, 1774) parut une esquisse de cette composition (Panneau. H. 39, L. 48).

Gravures : V. S. 78, P. Van Sompel. La gravure de Van Sompel diffère du tableau de la galerie de Liechtenstein par quelques détails du fond. Ainsi, le Pan manque dans l'estampe; dans le tableau, le mur autour de la fontaine est tapissé de coquillage; dans la gravure, il y a un pilastre et un génie de la Renommée volant dans les airs et sonnant d'une double trompette.

Le British Museum possède le dessin de cette composition; il est conforme au tableau de la galerie Liechtenstein, mais retréci du côté du Pan, qui est coupé en deux. C'est le travail d'un graveur, probablement de Vorsterman.

Photographie : Miethke et Wawra.

Voir planche 192.

607. ÉRICHTONIUS DANS SA CORBEILLE.

Belvoir Castle. Galerie du duc de Rutland.

Il existe une seconde composition de ce sujet. On y voit la corbeille d'Érichtonius sur le devant ; une des filles de Cécrops, agenouillée à droite, l'ouvre ; la seconde fille, au torse nu, est assise à gauche ; la troisième, le buste nu, est debout derrière la précédente ; la vieille femme est agenouillée derrière la corbeille et lève les mains en signe d'étonnement. Toutes les quatre regardent l'enfant aux jambes en forme de serpent. A droite, une fontaine, ornée d'un triton qui fait couler l'eau d'une coquille dans une vasque. Dans le fond, un cabinet de verdure, en forme de portique ouvert flanqué de deux termes.

Le tableau se trouve dans la collection du duc de Rutland, à Belvoir Castle. Waagen l'appelle « un petit tableau pétillant, délicat et clair de ton (1). »

Il a fait partie du cabinet du duc de Richelieu et a été décrit par de Piles (2). Philippe Rubens le date de 1630 à 1640 (3).

Il a passé par la vente Frix (Bruxelles, 1775) où il fut adjugé à 150 florins.

Le catalogue de cette vente lui donne comme dimensions 4 pieds 8 pouces de hauteur, sur 5 pieds 9 pouces de largeur (H. 146, L. 180).

Reynolds le vit, en 1781, dans le cabinet Dannoot de Bruxelles et en dit : « Ce tableau n'a pas autant de vigueur que les œuvres de Rubens en général, et semble n'avoir pas reçu les dernières touches. »

Le British Museum possède un dessin à l'encre de cette composition.

Gravure : V. S. 79, Anonyme.

607[1]. ÉRICHTONIUS DANS SA CORBEILLE.

Stockholm. Musée, 607.

Esquisse. Panneau. H. 31, L. 33.

Le musée de Stockholm possède l'esquisse du numéro précédent. Le catalogue du musée la range parmi les œuvres de l'atelier de Rubens. Elle nous a paru être de la main du maître.

Cette esquisse ou l'une de ses copies fut adjugée dans une vente anonyme

(1) WAAGEN : *Treasures*. III, 399.

(2) DE PILES : Œuvres. IV, 348.

(3) *Bulletin Rubens*. II, 166.

(Amsterdam, 1716) à 175 florins ; dans la vente Jacques De Roore (La Haye, 1747, n° 31) à 40 florins ; dans la vente Jacob De Wit (Amsterdam, 1755) à 50 florins ; dans la vente Boucher (Paris, 1771, n° 26) à 100 florins.

Le musée de Dresde, n° 993, en possède une copie (H. 41, L. 53,5).

Dans le musée d'Angers, n° 371, se voit une seconde copie (H. 33, L. 38).

Photographie : (de l'exemplaire du musée d'Angers) Berthault.

608. L'ENLÈVEMENT D'EUROPE.

Madrid. Musée, 1614.
Toile. H. 181, L. 200.

Europe, renversée sur le dos, est portée par le taureau à travers les ondes. D'une main, elle tient une corne de l'animal ; de l'autre, une écharpe rouge flottant au vent. Le taureau tourne des regards pleins d'ardeur voluptueuse vers le beau corps qu'il porte. Dans le ciel folâtrent deux amours ; dans l'eau, deux dauphins dont l'un est monté par un troisième amour. Dans le fond, on voit la mer, un rocher et la côte où se trouvent quelques personnages de petite dimension jetant des cris d'effarement.

Ce tableau est copié du Titien : la femme renversée sur le dos le prouve assez clairement. Mais Rubens a introduit dans l'œuvre du maître Italien plus de nuances, plus de reflets et une lumière plus blonde que celle de l'original.

Il se trouvait dans la mortuaire de Rubens, (Catalogue, n° 46) parmi les « Peintures de M^r. P. P. Rubens faictes en Espagne, Italie et aultre part, tant après Titien qu'autres renommez maistres » et fut vendu au roi d'Espagne, au prix de 1450 florins.

Il fut fait lors du séjour de Rubens à Madrid, en 1628-1629.

D'après Pacheco, le tableau du Titien copié par Rubens appartenait au roi Philippe IV. D'après une tradition rapportée par le catalogue du musée de Madrid, Rubens exécuta cette copie pour le prince de Galles. Le fait qu'elle se trouvait dans la maison du peintre au moment de sa mort est de nature à faire rejeter cette tradition. Le même catalogue constate que l'original du Titien appartient actuellement à Don José de Madrazo.

Photographie : J. Laurent.

L'Enlèvement d'Europe (Voir n° 519).

La Mort d'Eurydice (Voir n° 520).

609. FAUNE RIANT ET SATYRE BUVANT.

Munich. Pinacothèque, 743.
Panneau. H. 76, L. 66.

DEUX figures à mi-corps : un faune vu de face et couronné de lierre, avec un satyre vu de profil et coiffé de la peau d'une tête de lion. Le premier tient dans la main une grappe de raisin. Sa tête s'incline légèrement sur la poitrine ; son visage porte les traces de la béatitude que lui procure le vin, un rire contenu plisse les traits ; les yeux, brillant doucement sous les sourcils abaissés, trahissent la volupté intime qui a envahi tout son être. Une chaude lumière vient frapper son épaule gauche. Il est de stature vigoureuse, rudement bâti ; mais sa douce ivresse ne se trahit par aucun mouvement désordonné. Sa joie est concentrée et contagieuse. Derrière lui, l'épaule appuyée contre le dos de son compagnon ; se trouve le satyre qui boit le vin dans une coquille à anse d'argent. Ses yeux à moitié fermés, sa lèvre proéminente, tout le mouvement de la tête et du cou marquent qu'il boit avidement ; le vin a débordé de la coupe et coule par minces filets le long de la bouche. Il savoure la liqueur avec onction, il est absorbé dans son œuvre ; mais il ne perd pas de temps ; il ne rêve pas comme son compagnon, il agit. Sa figure est peinte dans un ton neutre et gris sur lequel la tête brune de son compagnon se détache, lumineuse et joyeuse.

C'est une peinture très ferme ; les chairs ont des tons bruns, le fond est tout noir. La manière rappelle l'*Hercule et Déjanire* de Gênes, mais elle est plus moelleuse et la lumière a ici plus de force. En tout cas, le tableau date incontestablement de la première époque du maître, et fort probablement de son séjour en Italie. Il est entièrement de la main de Rubens. Le panneau a été élargi sur tous les côtés.

Gravures : V. S. 118 Piloty (lith.). Non décrite : Massaloff.

Photographie : Hanfstaengl.

610. FAUNE PRESSANT UNE GRAPPE DE RAISINS.

Dresde. Musée, 974.
Toile. H. 223, L. 146.

Un Faune presse des raisins dans un vase que lui présente un petit satyre ; un autre enfant de satyre mange une grappe qu'il tient à la main. Par terre, une tigresse qui allaite trois jeunes et mange des raisins. Le ciel est gris avec des nuages blancs ; une vigne s'enlace autour d'un orme vigoureux, les enfants à droite sont moelleusement faits ; la tigresse est éclairée chaudement ; par terre, on voit des fruits.

Travail d'élève sommairement retouché par le maître dans les chairs du faune et des jeunes satyres et dans le tigre. Les animaux, l'arbre et les fruits sont très probablement de Wildens. Le tableau date de 1620 environ.

M. de Pret, à Anvers, possède de ce tableau une copie du temps et probablement de l'atelier de Rubens (Toile. H. 132, L. 96).

Luc Vorsterman (V. S. 117) a gravé une composition en majeure partie identique à celle-ci, seulement la forme de l'arbre est changée, la tigresse n'allaite pas des petits ; en outre, les jeunes satyres manquent et sont remplacés par un tigre qui se dresse pour happer les raisins que le Faune presse dans un grand vase debout à terre.

M. Menke, d'Anvers, possède un dessin, probablement fait par Vorsterman, où l'on voit le Faune de la gravure de Vorsterman, le petit génie qui tient le vase et un second génie debout derrière le premier, mangeant le raisin qu'il tient à la main. La tigresse allaitant ses jeunes est ajoutée en aquarelle dans des contours tracés au crayon ; l'arbre manque. C'est le dessin du tableau du musée de Dresde, à l'exception de l'arbre et des accessoires par terre. On dirait que le graveur a commencé son dessin avant que les collaborateurs de Rubens eussent peint le paysage, les animaux et les fruits, qu'il l'a continué lorsque la tigresse était peinte et ne l'a pas achevé lorsque la dernière main avait été mise au tableau.

La tigresse allaitant ses jeunes, qui se rencontre également dans le n° 982 du musée de Dresde, a été gravée par N. Rhein (V. S. Suites, 38), en 1790, d'après un tableau appartenant alors au comte de Lamberg.

Photographie : Photographische Gesellschaft, Berlin.

611. FAUNE TENANT UNE CORBEILLE DE FRUITS ET SATYRESSE.

Vienne. Galerie Schönborn, 17.
Toile H. 110, L. 69.

Un faune couronné de lierre, la poitrine et les épaules nues, une fourrure foncée sur le bras et autour du corps, porte des deux mains un panier rempli de raisins et de pommes. Une satyresse, vêtue d'une draperie rouge pose la main sur une branche chargée de fruits et regarde le Faune, en souriant, pour obtenir une grappe de raisins. Les fruits sont de Snyders; les figures de la première époque de Rubens, vers 1612.

Le faune, est à peu de chose près, identique à celui du *Faune riant et Satyre buvant* de la Pinacothèque de Munich (Voir n° 609).

Le musée de Dresde, n° 985, possède une répétition de ce tableau faite dans l'atelier de Rubens (Panneau. H. 105,5, L. 74).

Le musée de La Haye, n° 209, en possède une seconde répétition (Panneau. H. 108, L. 78) où le faune est coiffé d'un bonnet rouge à crevés et d'une couronne de feuillage. Cette pièce est attribuée sans raison plausible à Jordaens. Le tableau de Dresde s'est trouvé jusque dans les derniers temps sous le nom du même maître.

Le musée de Madrid (1654A) en possède une copie (Cuivre. H. 34, L. 74).

La galerie du duc de Richelieu a possédé un exemplaire de cette composition, décrit par de Piles (1).

Dans la vente de Merval (Paris, 1768) se trouvait un tableau de Rubens de la même composition.

Le musée du Louvre (n° 20202) possède un dessin de Rubens représentant la tête du faune.

Voorhelm Schneevoogt (Fables, 122) cite une *Tête de Faune* gravée par de Caylus, probablement d'après le dessin actuellement au Louvre.

Gravure : V. S. : 116, C. P.

Photographie : Anonyme.

---

(1) DE PILES : *Conversation sur la peinture*, 3e édition Paris. Nic. Langlois. 1683, p. 135.

611bis. FAUNE TENANT UNE CORBEILLE DE FRUITS ET SATYRESSE.

Nous croyons que Rubens a peint deux fois le sujet du numéro précédent. Dans sa mortuaire se trouvait « une pièce d'une Nymphe et Satyre avec un panier plein de raisins, sur fond de bois (Spécification, nº 174). » Le tableau fut donné en cadeau à Salomon Nobiliers pour services rendus lors de la vente des tableaux de la succession de Rubens au roi d'Espagne (1).

A Pierre, le piqueur, de la rue des Claires, on donna une pièce des *Satyres avec un panier de fruits*, en paiement du salaire qu'il réclamait pour avoir acheté un cheval pour le défunt (2). Cette pièce était probablement une répétition de la précédente.

Le second de ces tableaux pourrait bien être l'exemplaire de la galerie Schönborn. Le premier est probablement celui que Voet a gravé. Les deux ne sauraient être identiques. En effet, celui de la galerie Schönborn est peint sur toile ; celui dont le catalogue de Rubens fait mention était peint sur bois. Le premier, d'ailleurs, diffère considérablement de celui que Voet a reproduit : la gravure est en largeur, la peinture de la galerie Schönborn est en hauteur ; dans la première, le faune a l'épaule couverte d'une fourrure ; dans la seconde, son épaule est nue.

Gravure : V. S. 114, Alex. Voet, junior.

Voir planche 193.

Faune ivre dans une grotte.

Vienne. Académie.

Sur le devant, à gauche, un gros faune est couché, ivre et endormi, l'une main reposant sur son genou, l'autre sur un tigre, couché près de lui et mangeant des raisins. Au second plan, une riche et nombreuse vaisselle garnit une table formée d'un bloc de rocher. Derrière cette table, près d'un tronc d'arbre, est assise une bacchante qu'un jeune satyre cherche à embrasser. Derrière le gros faune, le jeune Bacchus boit dans une coupe le jus du

(1) P. GÉNARD : *Succession de Rubens* (Bulletin des archives d'Anvers. II, 86).

(2) Ibid. p. 87.

raisin qu'un jeune compagnon y fait couler en pressant une grappe qu'il tient en main. A gauche, par terre et sur le roc, plusieurs grandes et riches pièces de vaisselle.

La pièce est gravée sous le nom de Rubens, mais elle est l'œuvre peu importante d'un auteur inconnu.

Elle est inspirée par une bacchanale de Jules Romain, au palais du T à Mantoue.

Gravure : V. S. 123, F. Van den Wyngaerde.

Photographie : V. Angerer.

La déesse Flora.

Munich. Pinacothèque, 705.
Panneau. H. 96, L. 147.

La déesse Flora, assise dans un jardin, est couronnée par des Nymphes. Elle tient un énorme bouquet et se regarde dans un miroir présenté par un amour. D'autres amours apportent des fleurs et tressent des couronnes. De petits génies, répandant des fleurs, planent dans les airs. Dans le fond, on a une vue sur un paysage boisé ; à gauche, un bâtiment orné de statues.

C'est un tableau aussi gracieux de sujet que d'exécution, plein de lumière et d'un coloris éclatant.

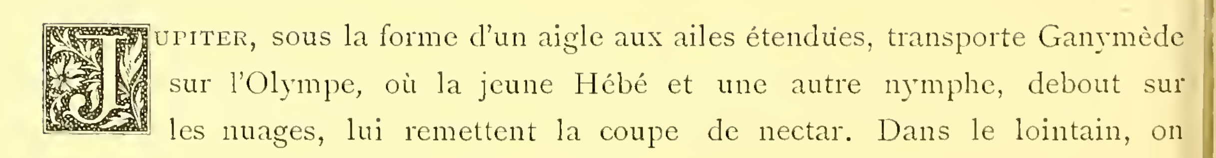
Le jardin et les fleurs sont de Breughel de Velours. Les personnages ne sont pas de la main de Rubens, comme le catalogue de la Pinacothèque l'indique.

La déesse Flora (Voir n° 521).

La Fortune (Voir n° 522).

612. GANYMÈDE REÇOIT D'HÉBÉ LA COUPE DES DIEUX.

Toile. H. 226, L. 194.



JUPITER, sous la forme d'un aigle aux ailes étendues, transporte Ganymède sur l'Olympe, où la jeune Hébé et une autre nymphe, debout sur les nuages, lui remettent la coupe de nectar. Dans le lointain, on

voit les dieux assis à un banquet. Ganymède ne porte d'autre vêtement qu'une draperie rouge qui cache sa nudité.

Le tableau se trouvait jadis dans la galerie d'Orléans.

Le musée de Dijon, nº 715, en possède une répétition (Toile. H. 45, L. 49), raccourcie dans le haut.

Gravure : V. S. 77, Henriquez (dans la galerie d'Orléans).

Photographie (de l'exemplaire du musée de Dijon) : Schahl.

L'Enlèvement de Ganymède (Voir nº 523).

Le Combat des Géants.

La *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* contient une épigramme, la 274e, sur un *Combat des Géants* par Rubens, qui, en 1678, se trouvait dans la villa Borghèse à Rome.

La Chute des Géants (Voir nº 524).

613. LES TROIS GRACES.

Madrid. Musée, 1591.
Toile. H. 221, L. 181.

Ce sont en effet des grâces par la beauté de leurs formes et de leur attitude que Rubens a représentées. Celle du milieu est vue de dos ; celle de droite et celle de gauche se présentent de profil. Cette dernière est blonde comme l'épi de blé mûr ; celle du milieu a des cheveux d'une teinte plus dorée ; la troisième est de nuance châtain clair. Elles n'ont pour tout vêtement qu'une gaze transparente. Leurs bras diversement ployés et entrelacés, leurs jambes symétriquement posées les réunissent dans une chaine gracieuse ; leur pied droit se lève comme si elles se préparaient à une danse, lente et tournoyante. Au-dessus d'elles, entre deux arbres, est suspendue une guirlande de roses ; à droite, jaillit une fontaine ; à gauche, se déploie un paysage indiqué à larges traits où courent trois cerfs. Certaines parties ont légèrement souffert et c'est plutôt le groupe que le coloris qui est admirablement beau. La

chair n'a pas non plus l'éclat et la transparence des œuvres supérieures du maitre.

La beauté aux cheveux blonds, à gauche, a les traits d'Hélène Fourment.

Les figures des Trois Grâces sont de la main de Rubens, les accessoires et le paysage d'un collaborateur. Les chairs ont le moelleux et la blancheur, les figures le caractère accidenté de l'époque postérieure du maitre. L'exécution offre une ressemblance frappante avec celle du *Jugement de Pâris*, du musée de Madrid. Comme ce dernier tableau, il date de 1639 environ.

Dans le catalogue des tableaux délaissés par Rubens, on trouve, sous le n° 92, « Les trois grâces nues » peintes par lui. La pièce n'est point mentionnée parmi celles que le roi d'Espagne acheta. Il est cependant probable qu'elle a été achetée par le roi peu après la mort du peintre. Elle a fait partie de la collection de Philippe IV. En 1666, elle se trouvait à l'Alcazar de Madrid.

Dans la vente d'Argenville (Paris, 1779), un dessin au pinceau, un peu colorié, de ce tableau fut vendu 251 livres.

Gravures: V. S. 73, P. De Jode; 74, Anonyme (gravure au trait, sans les accessoires).

La gravure de De Jode présente avec le tableau quelques différences dans le paysage. Les cerfs paissant dans la prairie, qui se voient dans la peinture, manquent dans la gravure.

Photographie: A. Braun.

Phototypie: H. Costenoble (Goeler v. Ravensburg. Op. cit. p. 82).

Reproduction oléographique: C. Schultz (dans les publications de l'*Arundel Society).*

Voir planche 194.

614. LES TROIS GRACES.

Stockholm. Musée, 601.

Rapporté de panneau sur toile. H. 111, L. 64.

Les trois grâces soutiennent au-dessus de la tête une corbeille de fleurs. La première, à gauche, est vue de profil; celle du milieu est vue de face; la troisième est vue de dos. Immédiatement derrière les trois sœurs, une draperie violette est suspendue entre deux gros arbres. Les grâces ont les chairs grasses et molles, à reflets bleuâtres. Les figures sont de la main de Rubens, la corbeille de fleurs est faite par Jean Breughel.

Cette excellente pièce de chevalet, bien conservée, date de 1620 environ. Elle a appartenu à Gustave III, roi de Suède.

A en juger d'après la gravure de Crockaert et d'après la copie du musée de l'académie de Vienne, ainsi que d'après la forme démésurement étroite du tableau, il a dû être retréci sur la droite.

Le musée de l'académie de Vienne, nº 646, possède une copie de ce tableau (Panneau. H. 119, L. 99). La copie diffère de l'original en ce que, dans ce dernier, deux des trois Grâces sont absolument nues, tandis que dans la répétition, aucune ne l'est. A droite, on voit l'arbre auquel est attaché la draperie, un grand rosier en fleurs et une échappée de vue sur le paysage.

Dans une vente anonyme, tenue à Amsterdam le 2 avril 1754, une composition semblable fut annoncée, mais non adjugée.

Le musée Boymans de Rotterdam et le Louvre de Paris possèdent chacun un dessin de ce sujet.

Gravures : (de l'exemplaire du musée de l'académie de Vienne) : V. S. 75, J. Crokaert. Non décrite : W. Unger.

Photographie : (du tableau de Stockholm) J. Jaeger; (du tableau de Vienne) V. Angerer.

615. LES TROIS GRACES.

Florence. Uffizi, 842.
Toile. H. 46, L. 33,5.

Les trois grâces se tiennent l'une à côté de l'autre. Le corps de la première est vu de profil, la tête de face; elle tient de la main gauche le bras de la seconde et met la droite sur l'épaule de la même compagne. La seconde laisse pendre le bras gauche et met l'autre sur l'épaule de la troisième sœur ; elle est vue de face et couronnée par deux anges qui planent dans le haut. La troisième s'appuie contre un arbre et tient de la droite la main que la seconde pose sur son épaule, tandis que son bras gauche est passé autour du corps de la même compagne. Un panier de fruits se trouve à terre. Le petit tableau, peint en grisaille, est largement dessiné et date du séjour du maitre en Italie.

Cette esquisse fut offerte par Mgr. Airoldi, internonce à Bruxelles, au

cardinal Léopold de Médicis. La lettre par laquelle l'envoi du tableau fut annoncé nous a été conservée. Elle date de Bruxelles, le 14 février 1671 (1).

Gravure : V. S. 76, Massard (dans la galerie de Florence).

Photographies : Brogi ; Braun.

616. LES TROIS GRACES ACCOMPAGNÉES DE CINQ AMOURS.

Dans un paysage, trois femmes s'avancent. Celle de droite donne le bras à celle du milieu et la tient par la main. Celle du milieu a passé le bras autour du cou de la troisième. La main de celle-ci est tenue par un petit amour. Deux autres petits génies précèdent le groupe ; un quatrième l'accompagne en volant et tenant une couronne à la main Le cinquième plane dans les airs et tient une couronne au-dessus de la tête de la femme du milieu. Cette dernière est évidemment le personnage principal. Le sujet est peu clair.

Gravure : V. S. (Histoire) 151, Anonyme.

Les trois Grâces dansant.

Galerie de Dulwich College, près de Londres, 240.
Panneau. H. 39, L. 39.

La première des trois Grâces court vers la gauche en tenant dans sa main levée un tambourin. Elle est vue de profil, mais la tête est tournée de

(1) Em^mo R^mo Sig^re P^ne Col^mo.

Il signor March^e Bartolomei si ritrova ancora qua in Bruselles col Sig^r Co. Bardi. Mi e stata percio facile l'essecutione de gli ordini stimatissimi di V. E. circa il recapito della littera che la med^ma si e servita inviarmi occlusa per il d^o Sr March^e che dovera partire in questi due giorni. Havendo inteso ch' egli tenera incumbenza di procacciare per l'E. V. alcuni disegni del Rubens mi sono dato la gloria di consignarli un picciolo schizzo del Med^mo Autore, ch'io haveva, rappresentante le tre grazie stimato buono in questi Paesi. Supp^co V. E. a dignarsi di gradire questo testimonio di veneratione che professo alla grandezza del nome e merito dell E. V. e d'essercitare altresi l'obedienza e l'ossequio inalterabile con cui le so prof^mo inchino.

Bruxelles, 14 febro 1671.

Hum^mo Dev^mo et Obl^mo Ser^e.
E^co Airoldi Ab^e de S. Ab^n.

Em^mo Sr Card^le de Medici a Roma.

face ; la seconde, vue de dos, retient la première par le bras ; la troisième est vue de face, mais tourne la tête de profil. Elle pose une main sur l'épaule de la seconde et passe l'autre derrière son dos pour la donner à la même compagne.

Esquisse exécutée en couleur, en bistre et blanc, figures timidement empâtées, pièce douteuse. Imitation des *Trois Grâces* de Raphaël, dans la collection du comte de Dudley.

617. HERCULE.

Gênes. Palais Durazzo (Adorno).
Toile. H. 238, L. 162 (Pendant du numéro suivant).

Du bras droit, Hercule repose sur sa massue ; de la main gauche, il cueille les pommes des Hespérides d'un arbre occupant le haut du tableau. Il a une peau de lion sur l'épaule et pose le pied sur le dragon qu'il vient de tuer. Un génie portant une pomme se trouve à droite. Le ciel est bleu, parsemé de nuages blancs.

C'est une figure colossale, aux ombres opaques, à travers lesquelles percent les tons chauds de la carnation. Mais elle est trop lourde, trop noire. Le génie est d'un ton brun et chaud.

Le musée du Louvre (Dessins, 20223) possède une étude faite à l'huile pour le présent tableau.

618. DÉJANIRE.

Gênes. Palais Durazzo (Adorno).
Toile. H. 238, L. 162. (Pendant du numéro précédent).

Déjanire est appuyée contre une colonne, et porte la main gauche au cou. La main droite tient une draperie noire, couvrant le milieu du corps. Cette draperie a été peinte postérieurement pour cacher la nudité. A côté d'elle se trouve un lit d'un ton doré, couvert d'un tissu rouge.

Dans le haut du tableau vole la Jalousie portant la tunique de Nessus et conseillant à Déjanire de l'envoyer à Hercule. Déjanire est pleine d'effroi et d'incertitude à cette proposition. Son corps est beau, mais les formes sont

lourdes; l'expression est bien trouvée et heureusement rendue. Une chaude lumière inonde le corps et le fait ressortir sur les ombres brunes et sombres. Tout indique l'influence italienne et spécialement celle d'Annibal Carrache.

Nul doute que les deux tableaux n'aient été exécutés par Rubens pendant son séjour en Italie. Par leur importance et leur excellente conservation, ils comptent parmi les pièces les plus remarquables de cette époque de sa carrière.

Ils faisaient jadis partie de la collection Gentili.

619. HERCULE TUANT LE LION DE NÉMÉE.

HERCULE enlace de ses bras le cou du lion et cherche à l'étouffer contre sa poitrine et sur son genou. Son pied droit est posé à terre, son pied gauche sur le corps d'un tigre qu'il a tué. La bête fauve appuie une patte sur le sol, une patte de devant et une de derrière déchirent la jambe du héros, tandis qu'une griffe de devant est plantée dans son bras. La lutte est engagée près d'une paroi de rocher. A gauche, on a une échappée de vue sur le paysage sablonneux; par terre sont répandus des ossements d'hommes et d'animaux.

La composition reproduit un des travaux d'Hercule de Jules Romain au palais du T à Mantoue; ce dernier artiste imita lui-même un groupe de marbre antique que l'on trouve gravé dans J. J. Boissardus : *Romanæ urbis Topographia* (Francfort, Feyerabend, 1597).

Notre description est faite d'après la gravure de N. Rhein.

Une composition semblable, sans le paysage à gauche, a été gravée par J. J. Freidhof, en 1801, d'après un tableau qui se trouvait alors dans le palais royal de Berlin.

Le duc de Wellington, à Londres, possède un petit tableau (Toile. H. 60, L. 40) représentant le même sujet. Dans son *Voyage d'Italie* publié à Amsterdam, en 1769, Cochin cite (Tom III, p. 227) un *Samson (Hercule) étouffant un lion*, ayant un tigre mort couché à ses pieds, par Rubens, qui se trouvait dans la Casa Avogadri, à Brescia.

Dans la vente Mariette (Paris, 1775, n° 1008), un dessin à la sanguine, étude pour un *Hercule combattant le lion de Némée* fut adjugé à 30 livres.

Gravures: V. S. 69, J. J. Freidhof, 1801 ; 70, N. Rhein. Non décrite : Sola (gravure au trait).

620. HERCULE ET OMPHALE.

Madrid. Académie San Fernando, 349.
Toile. H. 215, L. 173.

HERCULE tenant la quenouille et filant le lin, est assis sur un escabeau, au milieu de la composition, entouré de sept femmes d'âge différent, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Pour tout vêtement, il porte une draperie rouge qui lui couvre le milieu du corps. Omphale, debout sur une espèce de marchepied, vêtue de rouge écarlate, la peau de lion d'Hercule sur l'épaule, prend le héros par l'oreille. Dans le fond, une colonnade gris foncé et un pan du ciel. Le dessin de toutes ces figures est sagement entendu, mais le coloris est bien faible, sans éclat ni transparence.

C'est une œuvre d'atelier tout-à-fait inférieure, probablement exécutée d'après un tableau du maître, datant de 1618 environ.

Des tableaux représentant le même sujet furent adjugés dans les ventes suivantes : Van Swieten (La Haye, 1731) 100 florins, H. 5 pieds 10 pouces, L. 5 pieds 3 pouces ; Gérard Bicker Van Swieten (La Haye, 1755) 102 florins, mêmes mesures ; Fraula (Bruxelles, 1738) 175 florins, H. 6 pieds 7 1/2 pouces, L. 6 pieds 1 pouce ; Vente de tableaux venus de la Saxe (Amsterdam, 1765) 645 florins, H. 6 pieds 4 pouces, L. 5 pieds 8 pouces ; Balth. Beschey (Anvers, 1776) 2053 florins, toile, H. 6 pieds 8 pouces, L. 6 pieds ; Joshua Reynolds (Londres, 1795) 160 guinées ; Philippe Panné (1819) 123 guinées ; Vente de Morny (Paris, 1865) 3,500 frs. H. 195, L. 171 ; Marquis de Blaisèl (Paris, 1870) 2050 frs., à Paridie.

Lorsque Smith vit le tableau, vers 1830, il appartenait à Thomas Emerson. Mols décrit un tableau semblable ornant au siècle dernier le palais Imperiali, à Gênes et peint, dit-il, pour Giovanni Vincenzo Imperiali.

On peut conclure de tout ceci qu'il a existé plusieurs exemplaires de cette composition. Le prix atteint par ceux qui ont passé en vente publique fait présumer qu'aucun de ceux-ci n'était de la main du maitre.

Gravures : V. S. 71. Melchior Küsel. Non décrite, R. Morghen (gravure au trait).

---

621. HERCULE ET ANTHÉE.

Collection du duc de Rutland à Belvoir-Castle.
Panneau. H. 63, L. 51.

Le héros est représenté serrant d'une étreinte mortelle son antagoniste qui se défend vigoureusement. Cette peinture, très habile, n'est guère qu'une étude achevée, mais elle montre fort avantageusement la science et la vigoureuse conception du peintre (1).

622. LE CHOIX D'HERCULE.

Florence. Uffizi, 1140.
Toile. Figures de grandeur moyenne.

Au milieu de la composition, Hercule, jeune encore, est assis. A gauche, Vénus lui prend le bras droit et l'engage d'une manière familière à l'écouter. A droite, Minerve debout, dans une attitude plus réservée, lui prend la main gauche et l'invite à suivre ses conseils. Au-dessus de Minerve, le Temps ; au-dessus de Vénus, un amour. A droite, un page tient le cheval du héros ; par terre, sa cuirasse et son bouclier à tête de Méduse. A gauche, deux charmantes femmes ; par terre, des roses ; sur le devant, un amour qui retient Hercule par la jambe. La composition est belle, la lumière chaude, mais le coloris manque de transparence et d'éclat. Probablement exécuté pendant le séjour du maitre en Italie.

La Minerve rappelle la figure allégorique de la France dans le tableau de la galerie de Médicis : *la Remise des deux Reines*.

Photographie : Brogi.

---

(1) Smith : *Catalogue*. IX, 351.

623. HERCULE IVRE SOUTENU PAR UN FAUNE ET PAR UNE FAUNESSE.

Dresde. Musée, 957.
Toile. H. 2,04, L. 2,04.

Au milieu du tableau, Hercule s'avance, massif et alourdi; ses jambes de géant ploient sous le fardeau de son corps; ses bras ont, fort à point, trouvé un appui sur un faune compatissant et une faunesse enjouée. Ceux-ci le soutiennent affectueusement et non sans raison: il est si bon, si content, si heureux, que ce serait un crime de ne pas l'aider à se tenir sur les jambes. Son bras gauche est passé autour du cou du faune et dans la main il tient un pot à vin. Sa main droite est posée sur le dos de la faunesse. Le faune regarde le demi-dieu d'un air affectueux. Du côté opposé, la scène est plus animée. La faunesse sautille joyeusement sous les bras d'Hercule et une bacchante, à moitié couverte de voiles transparents, suit le groupe en dansant. Un petit génie chevauche sur la massue d'Hercule dont il s'est emparé. Près de cette figure, un faune, qui s'est affublé de la peau de lion du héros, vient regarder la scène. Derrière le groupe, un tigre brun, rayé de noir. A droite, un paysage sombre ; à gauche, un ciel clair.

Le corps massif d'Hercule est en pleine lumière et ressort chaudement contre les blanches figures de femme. L'expression des différents personnages est pleine de justesse et d'esprit. La peinture est sans beaucoup de relief, mais traitée avec une grande vigueur et solidité ; les contours sont nettement tracés, les ombres fortes. Lorsqu'il peignit ce tableau, Rubens aimait déjà les chairs opulentes, mais la corpulence n'est pas exagérée.

L'œuvre date du séjour du maître en Italie et provient de la galerie de Mantoue. Elle est entièrement de sa main. Le sujet est bien dans le goût de l'antiquité, mais la manière dont il est interprété prouve que Rubens, dès lors, possédait une personnalité artistique que le temps allait développer fortement.

Le sujet du tableau est allégorique. Il représente le héros succombant à ses mauvaises passions, l'intempérance et la volupté. Il forme le pendant du n° 956 du musée de Dresde, le *Héros triomphant de ses mauvaises passions*. Primitivement, il était plus large et avait probablement les dimensions de son pendant, qui mesure 222 centimètres en largeur. En le comparant avec l'exemplaire de la même composition à Cassel, nous constatons que du côté

gauche une bande considérable, comprenant une partie de la draperie de la bacchante, a été enlevée. Le tableau fut peint pour le duc Vincent de Gonzague, à Mantoue, et acquis, en 1743, dans cette ville, pour l'électeur de Saxe.

Photographies : A. Braun ; Photographische Gesellschaft, Berlin.

624. HERCULE IVRE SOUTENU PAR UN FAUNE ET PAR UNE FAUNESSE.

Cassel. Musée, 75.
Panneau. H. 66, L. 85.

Le musée de Cassel possède un exemplaire de la même composition, de dimension plus petite, de la main de Rubens et datant également de son séjour en Italie. Les variantes entre le présent tableau et celui du musée de Dresde sont de minime importance.

Sous le n° 157, le catalogue des tableaux délaissés par Rubens mentionne comme peint par lui : « Un Hercule enyvré, sur fond de bois. » C'est probablement le présent tableau.

Il se trouve dans l'inventaire du musée de Cassel de 1749. Il fut transporté à Paris en 1806 et rendu en 1815.

Photographies : Fr. Hanfstaengl ; Th. Kay.

625. HERCULE.

En 1639, le roi d'Espagne commanda à Rubens quatre tableaux, la *Réconciliation des Romains et des Sabins, Persée et Andromède, Hercule* et un quatrième, qui n'était qu'ébauché au moment de la mort du peintre et représentait probablement l'*Enlèvement des Sabines.*

Dans les dépenses faites par la mortuaire de Rubens, nous rencontrons une somme de 240 florins, payés à Jordaens pour achever deux de ces tableaux, *Hercule* et *Persée et Andromède* (Voir ce dernier tableau).

Le tableau représentant *Hercule* a disparu. C'était probablement un *Hercule tuant le fils de la terre* qui est mentionné dans les inventaires des tableaux du roi d'Espagne, de 1686 et de 1700 (1). Il mesurait 3 varas de haut et

(1) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 332.

3 ½ varas de large, et rappelait peut-être par sa composition *Hercule exterminant la Fureur et la Discorde*, gravé par Jegher, d'après un des motifs des plafonds de White-Hall.

626-627. HERCULE ET DIANE.

Les inventaires des tableaux des rois d'Espagne de 1666, 1686 et 1700 mentionnent deux tableaux de la main de Rubens, représentant *Hercule et Diane*, d'une vara et demie de large (1). Ils n'étaient évalués qu'à trente doublons la pièce.

628. HERCULE ET POMONE.

Les mêmes inventaires mentionnent un *Hercule et Pomone* de trois varas de large et une et demie de haut (2).

Ce tableau, comme les précédents, a probablement péri dans l'incendie du palais de Madrid.

Les Travaux d'Hercule (Voir nos 525 à 532).

629. HÉRO ET LÉANDRE.

Rembrandt, le grand peintre hollandais, possédait de Rubens un tableau, représentant *Héro et Léandre*. Dans le livre des comptes de Troyanus de Magistris, avocat et amateur des arts, à Amsterdam, on lit, sous la date du 8 octobre 1637, une annotation constatant qu'il a reçu de Rembrandt 424 florins 10 sous et 8 deniers, en paiement d'un tableau de *Léandre et Héro* par Rubens, lequel tableau avait été donné en gage à l'avocat (3).

Dans un procès concernant la succession de Rembrandt, un négociant d'Amsterdam, Lodewyck van Ludick, déclara que, vers l'année 1644, il avait

(1) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 319.

(2) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 320.

(3) Rekenboek van den advocaat Troyanus de Magistris een aanzienlijk Amsterdamsch kunstvriend : « Noch ontvangen den 8n october 1637 door myn vrou van Sr Rembrant schilder vierhondert vier en twintich gulden thien stuyvers acht penningen over den koop van een schildery van Leander en Hero by Ribbens gedaen dewelcke ick tot onderpant hadde. » (*Oud Holland*. V, 214).

acheté de Rembrandt le même tableau, pour une somme de 530 florins environ; il déclara en même temps savoir que Rembrandt avait acquis la pièce quatre ou cinq ans auparavant (1).

Jan Vos (1620-1667) a fait une pièce de vers sur ce tableau, qui alors se trouvait dans la collection de Pierre Six à Amsterdam (2).

Vondel consacra une pièce de vers à la même peinture (3).

Dans la vente de Sir Peter Lely (Londres, 1680), un *Héro et Léandre*, H. 3 pieds 2 pouces, L. 4 pieds 2 1/2 pouces, fut adjugé à Creed pour une somme de 85 livres sterling.

Nous n'avons pas retrouvé l'original de ce tableau. Le musée de Dresde,

(1) Compareerde S[r] Lodewijck van Ludick, out omtrent 52 jaren, coopman alhier ter stede, en heeft ten versoecke van S[r] Louys Crayers, als door de Heeren Weesmeesteren etc. geattesteert, getuycht en verclaert, hoe waer is : dat hy attestant in den jare van 1644 ofte daeromtrent, sonder den precysen tyt onthouden te hebben gecocht heeft van Rembrandt van Rhyn een stuck schilderije, synde een Leander en Hero, door Petro Paulo Rubens, daervoor hij aen den voorsz van Rhijn als doen betaelde omtrent de somme van vyffhondert en dertigh guldens in geldt, welck stuck de voorsz. Rembrandt van Rhyn wel vier a vijff jaren te voren hadde gehadt, als hem attestant wel bekendt sijnde, wanneer de voorsz van Rhijn hetselve stuck ingekocht heeft.

Alle 't welck enz. Lodewijck van Ludick *(Oud Holland.* III, 94).

(2) *Op het lyk van Leander in d'armen der zeegodinnen door Rubens geschildert. In de zaal van den heer Pieter Six* (Alle de gedichten van Jan Vos. I. 328).

(3) *Op den dooden Leander in d'armen der zeegodinnen door Rubens geschildert :*

Uit Marino.

Wat draeght ghy uit verkeert ontfarmen
O Nimfen, Godtheen van de zeen,
Op deze dootbaer van uwe armen,
Den drenckling van Abidus heen
Die met de stormen omgedreven
Wert in uw schuimende element,
Het welk zijn minnevier en leven
Al teffens bluschte ? o Nimfen, went.
Wat voertghe met zijn natte hairen
Den dooden Sestus te gemoet ?
Ziet hem zijn joffer in de baren
Aen 't zeestrant dobbren op den vloet,
Dat wil tot grooter ramp uitspatten
Dan ofze 't lijck al kost omvatten.

(VONDEL door V. LENNEP, V. 530)

nº 1002, en possède une copie (Toile H. 128, L. 217). Sur une mer violemment agitée, le corps de Léandre flotte, entouré par neuf nymphes portées comme lui par les vagues, dans les attitudes les plus variées. Tous ces personnages sont nus. A droite, on voit Héro se précipitant dans la mer. Sur les eaux et le fond noir, les corps des nymphes se détachent durement. C'est un travail de l'école de Rubens. En 1659, il faisait déjà partie de la galerie de l'électeur de Saxe.

M. Eugène Sokolowski, d'Ouman, gouvernement de Kieff en Russie, possède une seconde répétition de ce tableau (Toile. H. 95, L. 140) provenant de la collection des comtes Slinski. Les coquillages que l'on voit à droite sur l'exemplaire du musée de Dresde manquent dans celui-ci.

Photographie (de l'exemplaire de M. Sokolowski) : Anonyme.

630. LA MORT D'HIPPOLYTE.

Londres. Collection de Sir Abraham Hume (1830).
Panneau. H. 51, L. 63.

SUR l'un des côtés du tableau, le dragon sort de la mer ; il a le corps d'un bœuf et une queue fourchue de serpent. Les quatre chevaux attelés au char d'Hippolyte s'effraient à la vue du monstre ; trois d'entre eux se cabrent violemment, le quatrième rue et se retourne ; le char est renversé, une des roues s'est détachée. Hippolyte gît par terre, tout nu, tenant d'une main les rênes. Une nymphe sort des flots ; des coquilles jonchent le rivage.

Une répétition du précédent tableau fut acheté au prix de 900 livres sterling par le duc de Bedford dans la vente Bryan. Elle a deux figures de plus que le tableau original : ce sont deux serviteurs qui s'enfuient épouvantés. Suivant Smith (*Catalogue*. II, 616), le tableau original est d'une facture libre, légère et magistrale ; la répétition, d'un travail sec et soigné.

Une esquisse de cette composition (H. 1 pied 8 pouces, L. 2 pieds 3 pouces) fut adjugée dans la vente Schönborn (Amsterdam, 1738), au prix de 20 florins et dans la collection De Roore (La Haye 1747), au prix de 290 florins.

Gravures : (le tableau de Sir A. Hume) V. S. 101, Maria Cosway ; (le tableau du duc de Bedford). V. S. 99, Richard Earlom (1796) ; 100, Anker Smith.

Voir planche 195.

La déesse Hygie.

Dans le catalogue de la vente du comte d'Hane de Steenhuyse, de Gand (Paris, 1840), nous trouvons la description suivante d'un tableau de Rubens, représentant *Hygie déesse de la santé* :

« La déesse Hygie, debout, offre dans ses traits de la ressemblance avec un des principaux modèles du grand peintre anversois. Une draperie rouge, jetée sur le corps de la déesse de la Santé, fait ressortir la vérité du ton des chairs. Autour du bras gauche, entièrement nu, d'Hygie, s'enroule un serpent, symbole d'Esculape, tandis que le bras droit, traité en raccourci, avec une main admirablement modelée, tient un cratère d'or et verse l'ambroisie au serpent, dont la robe étincelle de nuances tigrées du plus bel effet. Les chairs sont traitées avec une finesse qui étonne, à côté de la grandeur d'exécution de cette œuvre qu'éclaire un ciel légèrement nuagé et dont le paysage avec sa verdure qui fait illusion atteste toute la transparence du pinceau de Rubens. Panneau. H. 60, L. 42 cm. »

Le tableau fut adjugé à 3050 francs. Il existe un second exemplaire de cette composition (Panneau. H. 100, L. 70), adjugé dans la vente de Proli (Bruxelles, 1785) à 580 florins ; dans la vente Smet-Van Alphen (Amsterdam, 1810) à 800 florins ; dans la vente Francken (Lokeren, 1830), à 1500 francs, à de Vis pour Nieuwenhuyse ; dans la vente Nieuwenhuyse (Paris, 1840).

Dans la vente Werbrouck (Anvers, 1859) parut un troisième exemplaire de cette composition (Toile. H. 80, L. 68). Il fut adjugé à 580 francs à Beeckmans.

Dans la vente Périer (Paris, 1843) un quatrième (Toile. H. 120, L. 72).

La Mort d'Hyacinthe (Voir nº 533).

La Chute d'Icare (Voir nº 534).

Io changée en vache.

Dans la vente de la comtesse Verrue (Paris, 1737), deux tableaux de Rubens, représentant Io changée en vache et une marine, furent vendus au prix de 2000 livres.

Jason avec la Toison d'or (Voir 535).

631. IXION TROMPÉ PAR JUNON.

Londres. Grosvenor-House. Collection du duc de Westminster.
Panneau. H. 169, L. 246.

La scène se passe dans l'Olympe. A gauche du tableau, on voit Ixion, tout nu, embrassant une nuée, à laquelle Junon a donné sa propre forme pour tromper cet hôte de l'Olympe, devenu amoureux d'elle. Au-dessus du couple, on voit la Discorde, armée d'un fouet de serpents et la Ruse, portant une peau de renard sur l'épaule. A droite, Junon est debout et sourit du succès de sa duperie ; à ses côtés se tient le Paon, son attribut. A l'extrême droite, Jupiter siège au milieu d'une gloire, l'aigle tenant la foudre est à ses côtés ; Cupidon, le flambeau en main, s'élève vers Jupiter pour lui annoncer le résultat de la ruse. Les figures sont lourdes, la fausse Junon n'est guère moins matérielle que la vraie. Ixion est une excellente figure qui ressort bien dans le demi-jour où il se trouve placé.

Dans ces dernières années, le tableau a été retiré des appartements de Grosvenor-House, probablement à cause de la nudité des personnages. Il date de 1610 environ.

Il fut adjugé dans la vente De Amory (Amsterdam, 1722) à 3850 florins. En 1766, il appartenait à Sir Gregory Page Turner. Il fut acquis par M. Agar Welbore Ellis, du fils de ce dernier propriétaire, et passa ensuite dans la collection du comte de Grosvenor.

Gravures: V. S. 11, P. Van Sompel (Dédicace : Viro Ingenii Subtilitate Claro, ac Mercatorum Celeberrimo, Martino Van den Huevel, Tam obligationis, Quam Amicitie Causa, P. Soutman Ixionem a Junone Deceptum ex toto affectu Benevolenter Inscribit). Non décrite : John Young dans la *Grosvenor Gallery*.

Le musée de Weimar possède un dessin conforme à la gravure de Van Sompel et fait probablement par Soutman, pour ce graveur.

Voir planche 196.

632. JUNON, VÉNUS ET ARGUS.

Toile. H. 275, L. 366.

Junon, habillée d'un vêtement cramoisi, est descendue de son char d'or accompagnée de Vénus. Celle-ci est debout à sa droite, avec la tête d'Argus sur les genoux. Elle enlève les yeux du front et les place dans la main de Junon, qui les transporte sur la queue de son oiseau favori. Deux paons sont près d'elle et reçoivent ce splendide ornement de leur plumage. Trois amours folâtres assistent à la métamorphose. Le corps d'Argus est étendu à gauche au premier plan. Cette dernière figure est peinte avec un grand soin et un art profond.

Cette peinture capitale fut achetée du propriétaire du Palais Durazzo à Gênes et emportée en Angleterre par M. Buchanan. Elle fut exposée en 1823 dans la British Galery et passa dans la possession de M. .T. Gent.

En 1830, elle se trouvait exposée en vente dans la galerie de M. Yates. Burger en dit : « La composition n'est pas heureuse, l'exécution non plus; il faut que le tableau ait été peint sous une mauvaise influence durant le voyage d'Italie (1). »

En 1857 il fut exposé à Manchester sous le n° 553 du catalogue. En 1859, Lavice, le décrivit dans la galerie de Mathieu C. Wyatt.

Le tableau était peint au commencement de 1611. En effet, le 11 mai de cette année, Rubens écrivit à Jacques de Bye qu'il se présentait une occasion de vendre favorablement son tableau *Junon et Argus* et qu'il désirait en profiter. Il ajoute qu'il n'avait point voulu conclure le marché sans l'avertir et exprime la confiance qu'un autre tableau « tomberait de son pinceau » qui satisferait davantage son correspondant (2). Celui-ci était alors au service du prince de Croy et fort probablement il avait voulu faire acheter

(1) BURGER : *Trésors d'art en Angleterre*. P. 185.

(2) Ic meyne dat U. L. niet qualyck nemen en sal dat ic met het stuck van *Juno en Argus*, mits een ocasie die haer offereert van redelyck te vercoopen myn profyt doene, want soo ic hope met der tyt iet anders wt den pinceel vallen sal, dat U. L. beter contenteren mochte, nochtans hebbe ic U. L. willen aviseren van die sake, eer ic sal daeraf concluderen, want ic seer gheerne puntualyck handele ende eenighelyck, principalyck myn vrienden, volle sodisfactie gheve, ende ic weet wel dat men met princen niet altyt en can tot effect brenghen synen goeden wille, waeraf ic U. L. evenveel gheobligeert blyve. » PINCHART : *Archives des arts et lettres* II, 166.

par ce seigneur le tableau en question. Le prince aura fait des difficultés, l'affaire aura traîné et Rubens se sera défait de l'ouvrage en promettant à de Bye par sa lettre de faire un autre tableau, mieux à la convenance de son patron.

Junon allaitant Hercule (Voir n° 536).

Jupiter et Junon.

Panneels a gravé un *Jupiter et Junon*. Le dieu et la déesse sont assis sur des nuages. Junon, agenouillée, pose le bras sur l'épaule de Jupiter en implorant une faveur. A côté du dieu, son aigle. Pièce circulaire portant, dans son premier état, l'inscription: « Excellentissimi Pictoris P. P. Rubeni olim Discipulus Guiliel[s] Panneels Francofurti ad Mœnum pinxit. Incidebat in horas V. Anno 1631. » Suivant cette inscription, la pièce aurait donc été peinte et gravée par Panneels. En réalité, c'est la reproduction exacte du groupe des deux divinités que l'on voit dans le haut de la *Destinée de la Reine*, une des pièces de la galerie de Marie de Médicis, au Louvre.

Gravure : V. S. 2, G. Panneels.

Jupiter et Junon (Voir n° 537).

633. JUPITER, SOUS LA FORME DE JUNON, CARESSE CALLISTO.

Cassel. Musée, 176.
Panneau. H. 126, L. 184.

Callisto, toute nue et les jambes croisées est assise sur un tapis rouge, posé sur le sol verdoyant. Elle est vue de profil ; la main droite s'appuie sur le carquois, la gauche repose sur le haut de la jambe et tient une draperie blanche. Elle regarde Jupiter d'un air amoureux et méfiant. Celui-ci a pris la figure de Junon, sans oublier les longs cheveux ni les seins. Il est agenouillé à côté de la nymphe et la regarde d'un air tendre, entourant d'une main le cou et caressant de l'autre le menton de la bien-aimée. Il porte un vêtement violet ; ses chairs sont brunes et font contraste avec les blanches carnations de Callisto. Derrière le dieu, son aigle, tenant les foudres dans ses griffes. Dans le fond, à gauche, derrière la nymphe, un bois ; à droite, un paysage ouvert.

Les contours sont fermes, les chairs peintes dans la pâte, la touche délicate.

Les figures sont entièrement de la main du maitre. Le paysage, l'aigle avec la foudre, le carquois et le tapis rouge sont de Wildens, légèrement retouchés par Rubens. Comme morceau de peinture, le tableau est fort important; mais la composition est inférieure à l'exécution. La facture est entièrement semblable à celle de l'*Incrédulité de St. Thomas* du musée d'Anvers (notre n° 346).

Sur le carquois, on lit la signature authentique : « P. P. RVBENS. F. 1613. » Il se trouvait déjà dans la collection de l'électeur de Hesse-Cassel en 1749.

Photographies : Hanfstaengl ; Th. Kay.

634. JUPITER ET ANTIOPE.

Il est probable que Rubens a peint un tableau ayant pour sujet *Jupiter et Antiope*. Dans les comptes de sa succession, nous lisons l'article suivant : « Donné deux copies à Jean Colaes, maçon à Steen, pour avoir travaillé là dans l'habitation, l'une du *Christ glorieux*, l'autre d'une *Vénus endormie avec Jupiter transformé en Satyre*, à lui promises par le défunt lors de l'entreprise des travaux (1). »

Par le *Christ glorieux*, il faut entendre le *Christ triomphant de la mort et du Péché* (Voir n° 378). L'autre tableau est évidemment un *Jupiter et Antiope*. Quoiqu'il ne soit pas dit dans les comptes de la mortuaire que ces deux copies fussent faites d'après des tableaux de Rubens, il est fort probable qu'il en était ainsi.

Il existe une eau-forte de Panneels, où l'on voit Antiope endormie et assise contre une paroi de rocher. L'aigle de Jupiter enlève les voiles qui couvraient la tête de la nymphe. Le dieu lui-même, sous la forme d'un satyre, écarte la draperie qui enveloppait les reins d'Antiope et exprime, par un geste de la main et par ses yeux écarquillés, son admiration pour la beauté du corps qu'il vient de découvrir.

La pièce porte dans le premier état l'inscription : « Guilel^s Panneels Discip. Rubeni inv. et fe. » Cette inscription prouve que la composition aussi bien que l'exécution de l'eau-forte est due à Panneels et non à son maitre. Dans le second état le mot « Discip. » est enlevé et remplacé par « fecit, » ce qui dénature complètement le sens du texte et le rend en même temps absurde : « Guilel^s Panneels fecit Rubeni inv. »

Gravure : V. S. 3 et 108, G. Panneels.

(1) *Bulletin des archives d'Anvers*, II. 83.

Une autre estampe, sans nom de graveur, mais attribuée à Jacques Neeffs, reproduit *Jupiter et Antiope*. La nymphe est couchée sur le côté ; Jupiter sous la forme d'un satyre enlève les voiles qui couvrent les reins de son amante. A côté de lui son aigle, tenant les foudres dans le bec. La composition est attribuée à Rubens ; mais M. Henri Hymans a démontré qu'elle est d'Antoine Van Dyck (1).

Gravure : V. S. 5, Anonyme.

Le marquis Felino, à Parme, a possédé un tableau représentant le même sujet et gravé par J. F. Ravenet (V. S. 4).

La *Vénus refroidie* du musée d'Anvers est ordinairement, mais à tort, appelée *Jupiter et Antiope*.

Jupiter et Danaé.

Dans la vente Gérard Hoet (La Haye, 1760, nº 31) un tableau attribué à Rubens, représentant « Jupiter qui sous la forme d'une pluie d'or descend auprès de Danaé, » (H. 130, L. 190) fut adjugé à 170 florins.

Jupiter et Lycaon (Voir nº 538).

Le Combat des Lapithes et des Centaures (Voir nº 539).

Latone et les paysans.

Munich. Pinacothèque, 803.
Toile. H. 120, L. 228.

Latone, tenant ses deux enfants dans les bras, est agenouillée sur les bords d'un étang. Du côté opposé arrive un paysan, armé d'une pelle, pour la chasser. Dans l'eau, on voit des têtes de grenouilles ; derrière le paysan, une grenouille coiffée d'un chapeau.

Œuvre de l'école de Rubens. La mère et l'enfant sont copiés d'après un groupe de la *Rencontre d'Ésaü et de Jacob* Le reste du tableau est insignifiant.

Gravure : Piloty (lithographie).

Photographie : Hanfstaengl.

(1) H. HYMANS : *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, p. 133

635. LÉDA, LE CYGNE ET UN AMOUR.

Le 18 Avril 1618, Rubens offrit à Dudley Carleton, au prix de 500 florins, un tableau représentant « Une Léda avec le Cygne et un Amour, original de sa main, haut de 7, large de 10 pieds (1). » L'homme d'état anglais prit le tableau en échange de marbres antiques. Il le mentionne dans une liste qu'il fit des tableaux qu'il avait en Hollande, liste qu'il remit, le premier septembre 1618, au marchand du roi de Danemarck.

Mars allant à la guerre, *Mars au retour de la guerre*, *Mars couronné par Vénus* (Voir *Allégories*).

636. LA TÊTE DE MÉDUSE.

Vienne. Galerie impériale 1193.
Toile H. 68, L. 118.

La tête de Méduse gît par terre, les yeux sont violemment écarquillés, la langue sort de la bouche entr'ouverte. Tout autour d'elle grouillent d'innombrables serpents. Dans le fond, une sombre paroi de rocher ; à gauche, un paysage. L'expression de la tête de Méduse est d'un dramatique saisissant, d'une facture énergique. Les serpents sont de la main d'un collaborateur, probablement de Jean Breughel de Velours.

Le tableau provient de la collection du duc de Buckingham (2). Il est antérieur à 1625. Il n'est exposé que depuis peu d'années.

Une *Tête de Méduse* par Rubens fut adjugée dans la collection de la douairière Van Warmenhuysen van Beunebroek (La Haye, 1719) à 85 florins.

Le musée de Brünn possède une répétition de ce tableau attribuée à Snijders. Au musée de Dresde (n° 1050) se trouve un tableau analogue, signé du nom de Victor Wolfvoet, élève de Rubens.

(1) Fiorini 500. Una Leda col Cigno et un Cupidone, originale di mia mano (H.) 7 (L.) 10. HOOKHAM CARPENTER : *Pictorial notices*. P. 142.

(2) *Catalogue of the curious collection of George Villiers duke of Buckingham* by Brian Fairfax. London, 1758, n° 8.

637. LA CHASSE DE MÉLÉAGRE ET D'ATALANTE.

Vienne. Galerie impériale, 1168.
Toile. H. 327, L. 416.

Le sanglier, atteint par la flèche d'Atalante, mais non abattu, se tient au milieu de la composition, une patte de devant sur la poitrine du chasseur qu'il vient de tuer. Un groupe fort mouvementé de chasseurs l'attaque. Près de lui, se tient Atalante presque nue, l'arc en main, le carquois au côté, deux compagnes de chasse derrière elle. A sa gauche, Méléagre, ayant pour tout vêtement un manteau rouge, attaque le sanglier de sa lance. A côté de lui, un vieux chasseur ; derrière lui, un autre coiffé d'un casque. Un jeune cavalier qui lance son javelot ferme le groupe, un second cavalier cherche à s'approcher du monstre par le côté. A droite, au premier plan, accourent des serviteurs accompagnés de chiens. L'un, vu de dos, sonne du cor ; son voisin brandit sa lance ; un autre est sur le point de lâcher son chien. A droite et à gauche, un vieil arbre encadre la scène ; au milieu, on a une vue sur le paysage ; au-dessus, un ciel orageux.

Le tableau est animé d'un beau mouvement ; il est peint dans des tons doux, avec plus d'aisance et de grâce que de force. Les ombres sont fortes, les contours nets, les couleurs pleines. Le paysage est de Wildens ; les animaux également d'un collaborateur, peut-être du même ; les figures sont peintes par un élève ; mais le tout est abondamment retouché par Rubens.

La date est incertaine ; elle nous paraît être de 1620 environ.

Le tableau provient de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume. Il a été élargi dans le haut et dans le bas.

Gravure : Suites 31, Chasse 10, A. J. von Prenner.

638. LA CHASSE DE MÉLÉAGRE ET D'ATALANTE.

Il existe de cette chasse une seconde composition qui a mainte analogie avec la précédente, mais en diffère cependant notablement. Le sanglier se tient au premier plan, les pattes de devant appuyées sur le sol ; il est atteint par la flèche d'Atalante ; par terre, près de lui, gisent les cadavres d'un homme et d'un chien. Méléagre le perce de sa lance, un autre chasseur est sur le point de l'atteindre. Plus à droite, Atalante tient d'une main son

arc. A côté d'elle, un homme qui sonne du cor et deux chasseurs armés de lances ; à l'extrême droite, un autre qui va lâcher un chien. A gauche, deux cavaliers (Castor et Pollux ?) qui brandissent leurs javelots. Un chien s'est suspendu au flanc du sanglier, un autre s'approche du côté de la tête. Un second sanglier, plus petit, se voit près du premier. Aux deux côtés, des arbres ; dans le fond, une vue sur le paysage.

Gravures : Suites 31, Chasse 10, Van Kessel. Non décrite : Francis Lamb. Quand, en 1822, ce dernier graveur reproduisit le tableau, il appartenait au comte de Miletown.

Voir planche 197.

639. LA CHASSE DE MÉLÉAGRE ET D'ATALANTE.

Toile. H. 323, L. 634.

Au milieu de la composition, le sanglier vu presque de front, s'élance en avant, assailli par trois chiens ; six autres s'élancent à sa poursuite. D'un côté, Atalante, qui vient de décocher le trait qui a percé le monstre ; de l'autre, Méléagre, qui de sa lance va l'atteindre à la tête. Au second plan, un chasseur qui sonne du cor et deux cavaliers, les javelots levés, qui s'élancent vers le sanglier. Dans le fond, une contrée boisée.

Lorsque, en 1781, Earlom exécuta sa gravure le tableau se trouvait dans la galerie de Houghton.

Walpole l'appelle un grand carton (1).

Gravure : V. S. Suites 31, Chasse 10, Richard Earlom, 1781.

Chasse de Méléagre et d'Atalante. (Voir Paysages).

640. MÉLÉAGRE ET ATALANTE.

Munich. Pinacothèque, 752.
Toile. H. 197, L. 302.

Atalante, l'épaule nue, la gorge couverte de gaze, une draperie rouge sur les jambes, est assise sous un arbre ; un lévrier se dresse contre elle, un second est debout, un troisième chien de chasse est couché à côté d'elle. Méléagre lui remet la hure du sanglier et lui pose la main

(1) Walpole : *Anecdotes of painting.* P. 164.

droite sur l'épaule ; il place un pied sur le corps du monstre et deux chiens sont derrière lui, à l'extrême droite. Entre lui et sa bien-aimée se tient un amour, vu de dos ; dans l'air planent trois furies, le doigt posé sur la bouche. Le ciel est parsemé de nuages blancs et gris. A gauche, un arbre, à la branche inférieure duquel Méléagre a suspendu son cor de chasse. Dans le fond, un paysage. La peinture est d'un ton argentin, un peu voilé, mais non sans force ; le petit amour est très moelleux et forme avec les deux personnages principaux un fort beau groupe. Le tableau date de 1635 environ. Il fut transporté en 1800 à Paris et rapporté en 1815. Les figures sont de Rubens, les chiens de Paul De Vos, le paysage de Wildens.

Une prétendue esquisse (H. 30, L. 42), probablement une copie, se trouvait dans la collection du chevalier de Burtin, à Bruxelles.

Un *Méléagre et Atalante* par Rubens (H. 7 1/2 pieds, L. 9 pieds) fut adjugé dans la vente van Susteren (Anvers, 1764) à 475 florins.

Gravure : Piloty (lithographie).

Photographie : Hanfstaengl.

641. MÉLÉAGRE ET ATALANTE.

Dresde. Musée, 973.

Toile. H. 168.5, L. 1[illegible]1.

TABLEAU reproduisant exactement le groupe principal du numéro précédent: Atalante, Méléagre, Cupidon, le chien et l'arbre à côté d'Atalante, avec l'une des Furies au-dessus de Méléagre.

Il est peint dans un ton clair, dans une lumière douce et uniforme. Le buste d'Atalante est d'une blancheur éclatante, celui de Méléagre est plus brun. Il date de 1635 environ. Les figures sont terminées de la main de Rubens ; les accessoires sont d'un collaborateur.

Le tableau provient de la vente du duc de Tallard (Paris, 1756), où il fut adjugé à 669 livres. Il avait été apporté de Hollande par Gersaint.

Une copie de cette toile se trouve dans la galerie de Hampton Court.

Dans la collection Malcomb se trouve un dessin de cette composition. nº 654, sous le nom de *Vénus et Adonis.*

Gravures : V. S. 85, Joan. Meysens ; 86, Anonyme (avec quelques changements); 87, Bartsch. La gravure de Bartsch reproduit un autre exemplaire,

probablement une copie, de dimensions plus grandes (H. 6 pieds 6 pouces, L. 5 pieds 11 pouces).

Photographies : A. Braun ; Photographische Gesellschaft, Berlin.

Voir planche 198.

642. MÉLÉAGRE ET ATALANTE.

Paris. Galerie du baron Alphonse de Rothschild.

Panneau. H. 74, L. 54.

TABLEAU de la même composition que le précédent, mais de moindre dimension. Rapidement et délicatement fait dans la manière de *Loth quittant Sodome*, du musée du Louvre. Entièrement de la main de Rubens et datant de 1625 environ.

643. MÉLÉAGRE ET ATALANTE.

Cassel. Musée, 78.

Panneau. H. 124, L. 101.

ATALANTE est assise au milieu de la composition, un peu vers la gauche; un des seins et un des bras sont nus; une robe rouge, aux reflets clairs, couvre le reste du buste. Elle prend des deux mains l'énorme hure de sanglier que Méléagre dépose sur ses genoux et tourne la tête vers le chasseur. Celui-ci est debout, à droite. D'une main, il tient encore la hure ; de l'autre, il caresse son chien de chasse qui se dresse contre lui. Ses bras sont nus, une draperie bleue qui lui couvre le dos et une des épaules, est attachée par une corde sur la poitrine. A gauche, un chasseur au buste nu, qui sonne du cor. Dans les airs, une Furie qui enfonce une main dans sa chevelure mêlée de serpents. Les personnages sont vus jusqu'aux genoux.

Les figures sont faites avec soin et délicatesse. Elles sont de la main de Rubens ; le chien et la hure de sanglier sont peints par Snyders. Le tableau date de 1615 environ.

Il se trouve déjà mentionné dans l'inventaire des tableaux de l'électeur de Hesse en 1749. En 1806, il fut emporté à Paris; en 1815, il fut ramené.

Dans la collection du duc de Marlborough, à Blenheim, se trouvait une répétition de ce tableau par un élève, largement retouchée par le maître ; les animaux sont de la main de Snyders (Panneau. H. 134, L. 105). Elle fut vendue, en 1886, au prix de 520 guinées, à Georges Cavendish Bentinck. En 1887, elle se trouvait dans les magasins de M. Sedelmeyer à Paris. Elle date de 1620 environ.

Dans la vente Jan Van Beuningen (Amsterdam, 1716), un *Méléagre et Atalante*, composition de trois figures (H. 6 pieds, L. 4), fut adjugé à 425 florins.

Dans la vente Edward Coxe (Londres, 1807), une esquisse légèrement traitée, représentant une chasse avec la mort de Méléagre, fut adjugée à 65 guinées.

Gravures : V. S. 88, Cornelis Bloemaert ; 89, Anonyme (copie de la précédente) ; 90, Anonyme (P. Spruyt ?) ; 92, Anonyme (C. J. Pigace, delineavit). Non décrite : (une seconde copie anonyme du n° 88).

Photographies : Fr. Hanfstaengl ; Th. Kay.

Méléagre et Atalante.

Panneels a gravé une composition de *Méléagre et Atalante*, où l'on voit Atalante assise sur un bloc de rocher, sur lequel la hure du sanglier est déposée et Méléagre s'appuie du genou. A côté d'elle, deux chiens de chasse ; derrière elle, le chasseur sonnant du cor, vu de dos ; à l'extrémité, du côté opposé, la Furie. La pièce est signée au premier état « Guil. Panneels ; » au second « P. P. R. in. Guil. Panneels. » C'est une traduction libre de l'œuvre de Rubens, exécutée par son élève.

Gravure : V. S. 91, Guil. Panneels.

644. MERCURE ENDORT ARGUS.

Dresde. Musée, 964.
Panneau. H. 63, L. 87,5.

Argus, représenté par un homme vigoureux, dort contre un arbre, la tête posée sur la main droite. Il est tout nu, à l'exception d'une fourrure qui entoure le milieu du corps. La vache Io se tient debout près de lui. Mercure l'épie, tandis que d'une main il porte la flûte à la bouche et que de l'autre il tient l'épée. Il est nu ; une draperie seulement est posée sur

le haut de la jambe ; il est coiffé du pétase et pose le pied sur le fourreau de son glaive. Vénus plane dans les airs. Le ton du tableau est extrêmement chaud, l'air est saturé de vapeurs ardentes qui jettent leur reflet sur les chairs des personnages. La vache, de ton pâle, est largement brossée, presque esquissée.

L'œuvre date de la dernière époque du maître, vers 1639, et est entièrement de sa main.

Le tableau fut acheté pour la Galerie de l'électeur de Saxe, à Paris, en 1742.

Dans le catalogue imprimé des tableaux appartenant à la mortuaire de Rubens, le nº 118 mentionne « la Fable d'Argus sur bois. » Cette pièce fut donnée par Albert Rubens au receveur général Van Oncle, tant pour un tableau que le défunt lui avait promis que pour obtenir plus facilement le paiement de la pension du défunt (1). C'est fort probablement l'œuvre qui figure sous le présent numéro.

Un tableau de la même composition (Panneau. H. 56, L. 79) fut vendu dans la collection de Lord Radstock (Londres, 1826) 310 guinées à M. Emmerson, dans la vente duquel (Londres, 1829) il fut adjugé à 200 guinées.

A la même époque, un autre exemplaire (Panneau. H. 58, L. 78) se trouvait dans la collection Van Brienen. Le tableau ne parut pas dans la vente de cette collection (Paris, 1865) ; il fut réservé et vendu à M. John Wilson. Dans la vente de la collection de ce dernier (Paris, 1881), il fut adjugé pour 48000 francs à M. Mackay. Smith regardait ce dernier exemplaire comme étant d'une authenticité incontestable. Un critique de la *Zeitschrift für bildende Kunst* l'appelle une répétition (2).

Le tableau du musée de Dresde a été élargi sur les deux côtés ; le tableau de la vente Wilson ne présente pas ces parties ajoutées.

Gravure (de l'exemplaire de la collection Wilson, dans le catalogue de cette collection) : Ch. Waltner.

Photographies : A. Braun ; Photographische Gesellschaft, Berlin.

(1) Aen den Rentmeester Generael van Oncle geschoncken door den voors. Joncker Albert Rubens een schilderye op panneel van den Argus, nº 118, soo in recompensie van een stuck schilderye byden heer afflyvigen hem geloeft als om te beter te crygen betaelinge vande verschenen gagie des afflyvigens, dienende hier p. memorie. P. GÉNARD : *La succession de P. P. Rubens,* Bulletin des Archives d'Anvers. II, 82.

(2) SMITH : *Catalogue.* II, 876. — *Zeitschrift für bildende Kunst.* 1874. Beiblatt, p. 266.

Mercure et Argus.

Dans la vente Beurnonville (Paris, 1881), une esquisse, représentant *Mercure et Argus* (Panneau. H. 65, L. 52), fut adjugée à 2550 francs au baron d'Eder. On y voit Argus endormi, couvert d'une tunique rouge et tenant un bâton ; Mercure se penche au-dessus de lui et le touche de son caducée pour s'assurer de son sommeil.

Elle provenait de la vente Pauwels (Bruxelles, 1803), où elle fut adjugée à 56 florins.

Mercure (Voir n° 540).

Mercure et Argus (Voir n° 541).

645. LE JUGEMENT DE MIDAS.

H. 170, L. 234.

Contre le flanc d'un rocher, Pan est assis, jouant de ses pipeaux. Tmole, la tête appuyée sur la main, est assis à côté de lui. Tous deux ont le torse nu, une fourrure est passée autour des reins de Pan, une draperie autour de ceux de Tmole. A droite, Apollon se tient debout, la lyre sous le bras gauche, la main étendue vers Midas. Le dieu est seulement couvert d'une étroite draperie, passant autour du milieu du corps ; sa tête est entourée de rayons. Du côté opposé, Midas, l'une main appuyée sur l'épaule de Pan, l'autre sur la hanche, regarde Apollon ; les oreilles d'âne ont déjà poussé sur sa tête. Il porte une tunique et par-dessus celle-ci un manteau fermé par une agrafe.

Le tableau se trouvait dans la collection de Jacques De Sutter, à Gand, quand Pilsen, au siècle dernier, le grava.

Dans la mortuaire de Rubens, son fils Nicolas se réserva, au prix de 36 florins, une copie d'un *Jugement de Midas* sur toile (1).

Dans la vente Robit (Paris, 1802, n° 115), un *Jugement de Midas* de l'école de Rubens (Toile. H. 78, L. 115) fut adjugé à 200 francs.

(1) *Bulletin des Archives d'Anvers.* II, 88.

Le musée de Madrid possède deux copies du *Jugement de Midas* de Rubens (Voir *Apollon et Marsyas*, n° 502).

Gravure: V. S. 27, F. Pilsen (Tabula extat in Ædibus Jacobi de Sutter Picturæ Fautoris eximii Gandavi, alta ped. 5 1/2 lata ped. 7 1/2).

Voir planche 199.

646. LE JUGEMENT DE MIDAS.

Panneau. H. 74, L. 102.

Au milieu du tableau, Apollon est debout, tenant sa lyre d'une main et étendant l'autre vers Midas. A côté de lui, deux jeunes femmes sont assises, admirant le dieu. Du côté opposé, Pan est assis, les jambes croisées, et jouant de ses pipeaux. Midas lui met la main sur l'épaule en exprimant son admiration. Au second plan, les deux juges du concours. Dans le fond, un paysage.

Burger dit de ce tableau : « Ici Rubens lui-même se reconnait à l'incomparable qualité d'une couleur fleurie, au charme des figures de femmes assises à gauche, à l'ampleur du paysage où se passe la scène. L'Apollon est le même à peu près que l'Apollon d'un des tableaux de la galerie de Médicis. »

Le tableau fut adjugé dans la vente de la collection de MM. Pereire (Paris, 1872) à 40,000 francs.

Il venait de la collection Otto Mundler, avec laquelle il fut vendu en 1863.

Gravures: V. S. 29, A. Didier (Gazette des Beaux-Arts). Non décrite Dammouse (Catalogue Pereire).

Voorhelm Schneevoogt (n° 28) mentionne comme gravé par de Longueil, pour la galerie d'Orléans, un *Jugement de Midas* qui n'existe pas. Ce titre est donné par erreur à la pièce qui est citée sous le n° 32 « Des Tritons et des Naïdes » et qui en réalité représente les *Quatre parties du Monde* du musée impérial de Vienne.

Minerve écarte le dieu de la Guerre (Voir Allégories : *la Paix et la Guerre*).

Narcisse admirant son image (Voir n° 542).

647. NEPTUNE ET AMPHITRITE.

Berlin. Musée, 776 A.
Toile. H. 305, L. 291.

Au milieu du tableau, Neptune les jambes croisées, est assis sur un bloc de rocher ; son pied gauche baigne dans les flots ; de la main droite, il tient le trident ; la gauche repose sur la cuisse. Sa barbe est blanche, sa tête couronnée d'algues ; sur ses genoux, une draperie bleue est étendue. Il regarde un triton et une néréide sortant de l'eau. Le premier, vu de dos, élève au-dessus de la tête une conque, remplie de perles et de coquillages rares. Sa compagne, en se renversant légèrement, s'appuie du bras sur la tête d'un crocodile ; ses cheveux sont dénoués, sa main touche la mâchoire inférieure du monstre. A côté de Neptune, Amphitrite est debout ; elle pose le bras droit autour du cou du dieu ; de la main gauche, elle prend les joyaux apportés par le vieux triton. Un petit amour ailé enroule autour du poignet de la déesse un collier de perles. A l'extrême droite, on voit la tête d'un hippopotame, la gueule ouverte, émergeant des roseaux. A gauche, un lion et un tigre s'avancent vers le spectateur ; un dieu marin assis derrière eux, près de Neptune, tient sur les genoux une urne fluviale ; un triton verse dans la mer l'eau d'une conque qu'il tient appuyée sur la tête, un rhinocéros s'approche de lui. Au premier plan, la plage est couverte de coquillages. Dans le haut, une voile d'un brun foncé, attachée à un mat, est tendue au-dessus de la tête des personnages. La peinture est faite dans la pâte ; les chairs des femmes sont blanches, celles des hommes plus brunes et chaudes ; les ombres sont fort transparentes, grises dans les femmes, châtain dans les hommes ; les cheveux filiformes ; les corps élégants ; les contours nets ; les dépressions des corps bleuâtres ; la draperie derrière les épaules d'Amphitrite d'un écarlate éclatant ; la lumière est douce et unie.

Le tableau ne compte pas parmi les chefs-d'œuvre de Rubens, il est en général froid, correct et théâtral. Il rappelle les *Quatre parties du Monde,* le *St. François Xavier* et le *St. Ignace* de Vienne, ainsi que la galerie de Médicis, mais il est plus compassé que ces œuvres.

La figure d'Amphitrite, celle de Neptune, le vieux triton et la néréide dans la mer, la conque et les coquillages qu'elle renferme sont très évidemment de la main de Rubens. Le reste, c'est-à-dire les animaux, les plantes, les

coquillages sur le premier plan, la mer, la voile, le dieu marin et le triton à gauche, sont d'un collaborateur, peut-être de Justus Van Egmont. Toutefois Rubens a repeint en majeure partie le tigre ; il a retouché le lion et le jeune triton ; quelques touches lumineuses posées par lui se voient encore sur d'autres parties.

Le tableau précède la galerie de Médicis et date de 1615 à 1618.

Neptune et Amphitrite rappellent vivement les figures allégoriques du tableau de Rubens le *Tigre et l'Abondance ;* le crocodile et l'hippopotame, à la gueule ouverte, avaient déjà servi de modèle dans la *Chasse au Crocodile et à l'Hippopotame ;* le lion se retrouve au tableau *Daniel dans la fosse aux Lions* et dans une des quatre études de lions gravées par Bloteling ; le rhinocéros est emprunté à une gravure d'Albert Durer.

Le tableau a été acheté du comte de Schönborn à Vienne, en 1881.

Le musée de Gotha (n° 88) en possède une copie, en largeur (Toile. H. 71, L. 87).

Une copie en miniature signée « F. Bouly pinxit, 1703, » se trouve dans la chambre des miniatures de la résidence royale, à Munich.

Le musée de Lyon (collection Jac. Bernard, n° 196) en possède une autre (H. 61, L. 79).

Dans la vente veuve Allard de la Court (Leyden, 1766) un *Neptune et Thétis*, par Rubens, haut de 2 pieds 2 1/2 pouces, large de 3 pieds 11 pouces, fut adjugé à 210 florins.

L'achat de ce tableau par le musée de Berlin a provoqué de longues et intéressantes discussions sur son authenticité et sur le sujet qu'il représente (1). En réponse à ceux qui prétendaient n'y voir qu'un travail du XVIIIe siècle, le Dr Julius Meyer fit remarquer que David Teniers, le jeune, a fait une imitation des deux principales figures de ce tableau, ce qui demontre son existence vers le milieu du XVIIe siècle. La pièce de Teniers a été acquise par le musée de Berlin et y porte le n° 866.

On a proposé beaucoup d'interprétations différentes du sujet. L'auteur du catalogue du musée de Berlin, tout en l'appelant : *Neptune et Amphitrite* rappelle que le tableau a été aussi nommé *Neptune et Thétis* et *Neptune et Vénus ;* il émet l'avis que ce pourrait être la représentation de la Terre et de la Mer sous les figures de Neptune et de Cybèle, ou bien, ce qui lui parait le plus

(1) Voir *Jahrbuch der K. Preus̨ische Kunstsammlungen.* II, LXV et 113, III, 223.

probable, l'Alliance de Libye, fille d'Épaphos et petite-fille du Nil, avec Neptune, ou, en d'autres termes, l'Alliance de l'Afrique avec la mer.

Nous croyons que c'est chercher trop loin et que Rubens a tout simplement représenté *Neptune et Amphitrite*, trônant sur les bords de l'eau, célébrant leur union et recevant les hommages des tritons et des néréides.

Nous rappelons à ce propos que dans la ville d'Anvers les personnages de Neptune et Amphitrite étaient très populaires, à tel point que dans le cortège annuel, qui sortait les jours de kermesse, un des principaux chars représentait les deux divinités, entourées de tritons et tirées par des chevaux marins. Rubens a donc représenté ici un sujet fort connu de son temps. Par une licence artistique, il fait figurer quelques animaux terrestres dans une scène de dieux marins.

Gravure : V. S. 33 et 36, J. M. Schmutzer.

Voir planche 200.

Neptune dans son char (Voir page 27).

Neptune calmant les flots. Musée de Dresde, n° 966 (Voir : *l'Entrée du cardinal infant Ferdinand).*

Neptune et Cybèle (Voir : *le Tigre et l'Abondance).*

648. NYMPHES ET FAUNES CUEILLANT DES FRUITS.

Anvers. Collection Menke.
Panneau. H. 95, L. 120.

Dans un paysage boisé, sept nymphes des bois, n'ayant sur leurs membres jeunes et dodus d'autres vêtements que leur peau satinée, sont groupées autour de quelques arbres, dont des faunes cueillent les fruits pour les donner à leurs charmantes compagnes. Une de celles-ci est assise, le bras appuyé sur l'urne d'une source ; à côté d'elle, la seconde est assise, le buste droit, la tête pensive ; plus à droite de la composition, trois autres, dont l'une tient une corne d'abondance, forment un beau groupe ; les deux dernières sont debout sous l'arbre, l'une d'elles porte un panier, l'autre étend la main pour recevoir les fruits qu'un faune, juché dans l'arbre, cueille. Les faunes ne sont pas oisifs en si agréable société. L'un d'eux cherche à embrasser la nymphe accoudée sur l'urne fluviale ; un second approche les lèvres du front

d'une nymphe, agenouillée au milieu de la composition ; un troisième a jeté les bras autour du tronc d'un arbre. Le vieux Silène, accompagné d'un satyre, portant un vase rempli de raisins, et d'un satyre cueillant des grappes, s'approche du groupe. Dans les arbres, un faune et deux amours. Par terre, des fruits et un tigre grignotant des raisins dans un coin.

C'est l'éternelle histoire du bonheur de cueillir des fraises ou des pommes, en même temps que des baisers, dans la belle saison de la vie et de l'année ; la démonstration de l'aphorisme disant, qu'avec Cérès et Bacchus, Vénus ne se refroidit pas. Beaux corps nus de femmes, arbres ployant sous les fruits, frais ruisseaux jaillissant sous l'ombrage, hommes vigoureux et entreprenants, tous les éléments d'un poème d'amour et de volupté, d'un hymne à la fécondité de la vieille terre et des jeunes femmes, sont réunis ici, hymne que Rubens ne s'est jamais lassé de chanter.

Le tableau date évidemment du séjour du peintre en Italie : les tons sont bruns, le paysage solide, les corps massifs, les chairs n'ont pas l'éclatante blancheur et le doux moelleux que le maître leur donnera plus tard. Ce qu'il y a surtout d'admirable, ce sont les ombres transparentes qui, sous le feuillage, tombent sur la peau des nymphes et leur donnent une délicatesse extraordinaire. Admirables aussi le tigre grignotant des raisins et les fruits jonchant la terre.

La composition est un peu éparpillée. Le groupe central est de toute beauté, mais la nymphe assise, le bras pendant par-dessus le genou, se trouve isolée et triste dans cette joyeuse mêlée ; le groupe de Silène est insuffisamment relié au reste de la composition.

Comme tous les tableaux de l'époque italienne du maître, celui-ci est entièrement de sa main. Il a quelque peu souffert.

Le tableau a été acheté, en 1886, de M. Armand Bouquié de Bruxelles qui atteste que son père l'a reçu, en 1819, de S. A. R. le duc de Kent, en reconnaissance des services rendus au duc pendant son séjour à Bruxelles.

La tradition rapporte qu'il a été acheté, en 1730, d'un marchand français et qu'il a été rentoilé et restauré par Dirk Ploegsma, à Leeuwaarden, en 1792.

Gravures : (Non décrites) H. W. Last (Lithographie. *Kunstkronijk*, 1846) ; W. Linnig J[r] (Zeitschrift für bildende Kunst, 1888).

Photographie : Anonyme.

Voir planche 201.

649. NYMPHES ET FAUNES.

Madrid. Musée, 1587.
Toile. H. 136, L. 165.

Le musée de Madrid possède une œuvre de Rubens représentant la même scène. Ce tableau, qui date de 1637 à 1640, a conservé toutes les parties essentielles du premier. Le groupe des trois nymphes au milieu n'a guère été changé ; seule, celle qui tient la corne d'abondance, au lieu de se dresser, droite et raide, sur son séant, a pivoté et a pris une pose très mouvementée ; celle qui est assise près de l'urne a relevé les mains et plié les bras sur les genoux. Le tigre a terminé son déjeuner et s'est mis à jouer avec un jeune faune ; Silène a changé de position ; le satyre, près de l'arbre, a quitté la nymphe qu'il cherchait à embrasser. Le faune qui s'évertuait à consoler la néréïde affligée, appuyée sur l'urne, n'a pas encore vu ses efforts couronnés de succès et persiste dans ses tentatives. Mais l'animation est plus grande ; des nymphes, moins paresseuses que leurs compagnes du premier plan, sont montées dans les arbres ; l'une d'elles, une nouvelle venue, se dresse, à droite, sur le bout des pieds pour prendre des fruits. Et en même temps que l'animation s'est répandue parmi les nymphes, toute la nature a gagné une nouvelle vie. Le soleil a acquis plus de force, une lumière plus intense et plus blonde enveloppe les personnages ; sous sa caresse, les peaux se sont mises à jeter ces éclats d'ivoire nacré que Rubens aimait à leur prêter à la fin de sa carrière. Le paysage aussi est devenu plus gracieux, plus mouvementé ; il n'a plus les traits robustes et simples, mais on sent la sève circuler dans les arbres, on voit la douce et fine lumière filtrer à travers le feuillage. Toute la scène est plus joyeuse, plus galante : un pas a été fait vers les temps des Watteau et des Boucher.

Le tableau le plus ancien s'inspire encore très directement de l'antique ; on dirait un emprunt fait à un bas-relief en marbre. Le tableau plus récent a rompu avec tout classicisme. C'est la nature vivante et grouillante, et cette scène plus gracieuse est animée et mouvementée par des femmes, heureuses de vivre et de déployer leurs grâces plus raffinées, par des hommes, friands des dons de Bacchus et de Vénus.

Dans la toile de Madrid, les figures sont de la main de Rubens, mais le paysage est d'un élève. Le maitre a piqué des clartés dans le feuillage et

retouché le ciel. Comparé au précédent, ce tableau, offre un des plus curieux spécimens de la transformation que le style de Rubens subit aux diverses époques de sa carrière, dans la conception de ses sujets, autant que dans leur exécution.

Le présent tableau figure dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre-Paul Rubens » sous le n° 83 et y est mentionné comme « Une Pièce de Nymphes nues et Satyres. » Il fut acheté par le roi d'Espagne, au prix de 880 florins.

Le musée provincial de Hanovre (n° 29) en possède une ancienne copie, attribuée sans raison à Jordaens.

Photographies : J. Laurent ; A. Braun.

650. NYMPHES DE DIANE SURPRISES PAR DES FAUNES.

Madrid. Musée, 1586.
Toile. H. 128, L. 314.

Dans un paysage boisé, sept nymphes s'étaient couchées ou assises par terre, pour se reposer des fatigues de la chasse, et s'étaient endormies. Surviennent quatre faunes qui cherchent à enlever chacun une des chasseresses. Le dernier venu, à gauche, en prend une par sa robe pourpre. Elle cherche à s'enfuir, mais, d'un air triomphant, le ravisseur va mettre la main sur sa proie, sans s'inquiéter des aboiements d'un chien qui le menace. Le second faune soulève dans ses bras vigoureux une nymphe aux formes nues et plantureuses ; le troisième met les mains sur l'épaule d'une belle qui s'enfuit, deux chiens aboient contre lui ; le quatrième, auquel un chien mord les jambes, prend d'une main les bras d'une nymphe assise et de l'autre se gare contre le trait que va lui lancer celle qui se trouve le plus à droite. Une des nymphes dort encore par terre sur ses filets de chasse ; la dernière est assise contre un arbre et d'un air de frayeur entoure sa tête de ses bras. Le fond est formé par un paysage ; à droite, il y a un gros arbre et un feuillage touffu ; à gauche, une campagne ouverte avec un arbre à l'extrémité. Par terre se trouvent un renard, un cerf et un sanglier. Les chairs blanches des suivantes de Diane et leurs membres dodus forment un contraste heureux avec les peaux brunes et les poitrines tannées des faunes. Une blonde lumière inonde toute la scène. Toutes les figures courent sur une seule ligne, mais leurs

émotions et poses différentes, leurs mouvements vifs et naturels font de ce tableau une composition pleine d'entrain et de grâce.

Les figures sont entièrement de la main de Rubens ; le paysage, les animaux et les accessoires de chasse sont exécutés par Wildens.

Le tableau date de 1638 à 1640. Il a fait partie de la collection de Philippe IV.

Le musée du palais Pitti, n° 141 (Toile. H. 207, L. 398), possède une répétition de ce tableau par un artiste de l'école de Rubens, qui a introduit quelques variantes peu heureuses dans son imitation. Le faune qui va saisir la première nymphe est transporté du côté opposé, ce qui rend la pose de cette nymphe inexplicable. Le paysage est changé, de même que le gibier. C'est d'ailleurs un travail sans éclat, sans transparence, sans énergie.

Cette copie a été gravée par Fr. Ant. Lorenzini (V. S. 106) et par Calzi.

Photographies : J. Laurent ; A. Braun.

Phototypie : H. Costenoble (Goeler von Ravensburg : *Rubens und die Antike*. P. 88).

651. TROIS NYMPHES TENANT UNE CORNE D'ABONDANCE.

(Cérès et Pomone).

Madrid. Musée, 1585.
Toile. H. 223, L. 162.

L'UNE des trois nymphes est assise contre un arbre ; elle a les cheveux bruns ; sur ses genoux se trouve un voile de gaze recouvert d'une draperie bleue ; dans la main droite, elle tient deux épis de maïs ; du bras gauche, elle entoure la corne d'abondance, tenue également par une de ses compagnes. Celle-ci est blonde, ses chairs plus opulentes sont presqu'entièrement nues ; elle est assise plus bas sur une draperie d'un rouge éclatant et se baisse pour tendre à un petit singe, assis par terre, une grappe de raisins. Une troisième jeune femme pose la main sur les fruits que renferme la corne d'abondance. Ces fruits, d'une couleur franche et croustillante, sont des pommes, des cerises, des poires, des prunes, des raisins, des grenades, etc. Deux perroquets, aux couleurs non moins vives, viennent y mordre.

Le tableau porte le nom de *Cérès et Pomone* dans le catalogue du musée de Madrid. On regarde, non sans quelque raison, la nymphe aux épis de

maïs comme Cérès ; celle qui tient les raisins serait Pomone. Cependant il est à remarquer que la Cérès ne rappelle en rien le type de la *Magna mater* et que le catalogue des peintures trouvées dans la mortuaire de Rubens désigne expressément le tableau sous le nom que nous lui donnons.

Les fruits et les animaux sont de la main de Snyders, les figures de celle de Rubens.

C'est une peinture robuste, ferme et large, aux draperies brillantes, datant de 1628 environ.

Dans la « Spécification des tableaux trouvés à la mortuaire de Rubens, » cette pièce est mentionnée sous le n° 164, avec le titre : « une pièce de *Trois nymphes avec la corne d'Abondance.* » Elle fut vendue au roi d'Espagne pour 740 florins.

M. Koninckx, à Anvers, en possède une répétition, dont les fruits seuls ont quelque mérite (Toile. H. 149, L. 112).

Dans la chambre de l'*Arbre croissant* (den Groeyenden Boom) de Lierre, il y avait au siècle dernier une *Pomone nue portant la corne d'abondance*, à côté de laquelle il y avait encore deux femmes nues. La pièce, ayant beaucoup souffert par manque de soin et montrant une forte crevasse, a été vendue.

Une autre copie se trouve au château de Sans-Souci, à Potsdam (n° 22 de l'ancien catalogue).

Dans le catalogue des tableaux ayant appartenu au duc de Buckingham, un article est intitulé *les Trois Grâces avec fruit* (H. 3 pieds, L. 2 1/2 pieds) qui représentait probablement un sujet analogue à celui du présent tableau.

Un tableau, mentionné comme *Flora, Cérès et Pomone* avec une grande variété de fruits et de fleurs, fut présenté dans la vente Willett Willett (Londres, 1813) et retiré à 340 guinées ; dans la seconde vente de la même collection, il fut adjugé à 100 guinées.

Gravure : V. S. Histoire et Allégories, 82, Théod. Van Kessel.

Photoghraphies : J. Laurent ; A. Braun.

Voir planche 202.

651II. TROIS NYMPHES TENANT UNE CORNE D'ABONDANCE.

Dulwich Collège. Galerie, n° 171.
Esquisse. Panneau. H. 30, L. 23,5.

Esquisse du tableau précédent, de la main de Rubens. Les perroquets et le singe manquent. La nymphe assise est pareille à celle du tableau ; les deux autres en diffèrent par la pose. Celle de droite ne laisse pas pendre le bras, mais touche de la main le fruit contenu dans la corne d'abondance.

Photographie : Morelli.

652. NYMPHES COURONNANT LA DÉESSE DE L'ABONDANCE.

Rome. Académie de St. Luc.
Esquisse. Panneau. H. 35,5, L. 49,5.

Au milieu, l'Abondance est assise, vètue d'une draperie blanche ; sa main gauche tient la corne, sa droite est appuyée sur l'épaule de la femme assise à côté d'elle. Cette figure allégorique porte une draperie jaune ; une autre nymphe debout, à droite de l'Abondance, est vêtue d'une draperie rouge. Ensemble, elles tiennent une couronne au-dessus de la tête de l'Abondance. Six amours, portant des guirlandes attachées à un arbre du fond, folâtrent dans le haut ; les trois figures principales sont presqu'entièrement nues. La peinture, largement faite, a été exécutée après le retour du maitre à Anvers. La nymphe, debout à droite, rappelle vivement par sa pose la figure qui, dans le tableau du musée de Florence, *les Maux de la Guerre*, cherche a retenir le guerrier.

Photographie : Fiorani.

653. NYMPHE, FAUNE, FAUNESSE ET GÉNIES RÉCOLTANT DES FRUITS.

Oldenbourg. Musée, 111.
Panneau. H. 64, L. 75.

Contre la lisière d'un bois, une satyresse et trois génies cueillent les fruits de différents arbres. Une nymphe, vue de profil, en remplit une corne d'abondance ; elle est assistée de deux faunesses, dont l'une dépose des fruits dans une corbeille qu'apporte un bouc, conduit par

trois petits amours et par un jeune faune. A droite, un vieux faune, le tablier plein de fruits, menace d'un bâton un tigre qui mange des raisins déposés dans un panier avec d'autres fruits. A côté du tigre, un lion montre les dents au faune. Dans le fond, une satyresse tient un linge ouvert dans lequel un génie, monté dans l'arbre, laisse tomber sa récolte.

Le tableau date de 1615 environ. L'exécution est large et sommaire; l'artiste s'est peu préoccupé de la pureté des formes et de la correction du dessin; par contre, il nous laisse admirer la fraîcheur et l'animation de la conception, la profondeur et l'éclat des riches couleurs, la vérité des carnations. Dans celles-ci, les reflets rouges, les ombres grises et bleues et les clartés jaunes sont caractéristiques pour déterminer l'époque où l'œuvre fut produite (1).

Le tableau provient de la vente Meyer de Minden, et de la collection Bartels (1869).

Gravure : G. Eilers (Dans *Die Grossherzogliche Galerie zu Oldenburg*, publié par la Gesellschaft für vervielfältigende Kunst).

Photographie : Anonyme.

654. NYMPHES, SATYRES ET TIGRES DANS UN PAYSAGE.

Le 28 avril 1618, Rubens offrit à Sir Dudley Carleton, au prix de 600 florins, un tableau qu'il décrit de la manière suivante : - Léopards faits d'après nature, avec Satyres et Nymphes. Original de ma main, à l'exception d'un fort beau paysage fait de la main d'un artiste habile dans ce genre. Haut 9 pieds, large 11 pieds. - Le tableau, avec d'autres, fut acquis par Dudley Carleton en échange de marbres antiques. Le 1 septembre 1618, le nouveau propriétaire le mentionne dans une liste de ses tableaux en Hollande, faite pour le marchand du roi du Danemarck.

655. NYMPHES CHASSANT LE DAIM.

L'inventaire des tableaux du roi d'Espagne, rédigé en 1666, mentionne une œuvre de 5 varas de largeur et 2 de hauteur, représentant des *Nymphes chassant le daim*, au javelot et aux chiens. Figures de Rubens, animaux de Snyders, évaluée à 300 ducats (2).

(1) W. Bode : *Die Grossherzogliche Galerie zu Oldenburg*. P. 73.

(2) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 316, n° 14.

656. NYMPHES QUI SE BAIGNENT.

Le même inventaire mentionne un tableau, d'une vara et demie, représentant des *Nymphes qui se baignent* (1).

La galerie de Sans Souci possède un tableau représentant le même sujet (Panneau. H. 76, L. 56) ; c'est une pièce fort douteuse.

Le groupe principal est composé d'une nymphe déshabillée, assise sur une draperie écarlate, avec une suivante derrière elle ; une seconde nymphe, en partie couverte d'un manteau de fourrure, est accroupie, le dos tourné au spectateur ; deux autres sont debout en face d'elle. Derrière celles-ci, une cinquième nymphe s'habille. Dans le fond, on voit une fontaine ornée des trois Grâces. Trois amours planent dans les airs en portant des fleurs.

657. TROIS NYMPHES AVEC DES SATYRES.

Dans la mortuaire de Rubens se trouvait un tableau de sa main, portant le n° 88 dans la « Spécification » et mentionné comme « Trois Nymphes avec des Satyres. » C'était probablement un *Repos de Diane*, notre n° 598 ou 600.

Dans la collection Julienne (Paris, 1767), on adjugea, à 180 livres, une esquisse qui représente des chasseresses et des satyres, peints sur bois : (N° 109. H. 31, L. 40).

Le catalogue du musée de Francfort, n° 130, attribue à Rubens un « Satyre et trois Nymphes surpris par l'orage (Toile H. 47, L. 60). » Pièce non authentique, probablement d'un pasticheur moderne.

Voorhelm Schneevoogt mentionne sous le n° 107 « Des Nymphes endormies près d'une fontaine et surprises par un berger, » pièce gravée par S. A. Prenner. Le tableau représente en réalité le *Cimon et Éphigénie* du Musée impérial de Vienne, n° 1166.

Sous le n° 108, le même auteur mentionne une « Nymphe ou Bacchante endormie, épiée par un Satyre. » Il ajoute : « Cette planche est abusivement désignée par Basan comme *Enlèvement de Déjanire par le Centaure Nessus*. Ce n'est pas Basan qui se trompe ici, mais Voorhelm Schneevoogt, et son

(1) Cruzada Villaamil : Op. cit. p. 318, n° 18.

erreur est double. La *Nymphe ou Bacchante endormie épiée par un satyre* est le *Jupiter et Antiope* par Panneels qu'il avait déjà décrit sous le n° 3 ; l'*Enlèvement de Déjanire par Nessus* a réellement été gravé par Panneels, avec l'inscription : « Guiliel[s] Panneels Discip. Rubeni in. fecit francofurti 1630. » Seulement le texte de cette inscription prouve que Panneels n'a pas fait cette planche d'après une œuvre de son maître, mais d'après sa propre composition. Le mot *in.* (invenit) doit avoir été ajouté par un éditeur postérieur.

Le n° 109, même sujet que le n° 108, par J. E. Nochez, représente probablement *Angélique et l'Ermite.*

L'Olympe.

(Festin des Dieux).

Naples. Palais Miranda Galerie du prince Ottaiano, en 1879.
Panneau. H. 107, L. 163.

Autour d'une table, onze habitants de l'Olympe sont assis : au milieu, Neptune, portant une large barbe et couronné de verdure ; à droite, deux divinités vêtues seulement d'une draperie ; à gauche, six personnages. Sur la table, toutes sortes de mets ; par terre, un bouclier et des flèches ; a droite, un serviteur qui verse à boire et un autre près d'une table avec des vases précieux ; d'autres vases également riches, par terre ; à gauche, trois femmes, dont deux portent une corne d'abondance, et une naïade, portant un panier de poisson. La naïade est imitée d'une de celles qui se trouvent dans l'*Arrivée de la Reine* de la galerie de Médicis. Une des figures avec la corne d'abondance est semblable à l'Abondance de la *Régence de Marie de Médicis* ; les figures d'hommes sont également empruntées à Rubens.

Tableau d'un disciple de Rubens ; les accessoires sont faits par un artiste de mérite.

Gravure : V. S. 1, Adrianus van den Bergh.

Dans la vente Jac. de Roore (La Haye, 1747), on adjugea *Une fête des Dieux* (H. 51, L. 63) à 70 florins.

L'Olympe avec une assemblée de Dieux (Voir plus haut, page 27).

658. ORPHÉE ET EURYDICE.

Orphée, tenant sa lyre d'une main, met l'autre main sur l'épaule d'Eurydice en l'engageant à le suivre Elle tourne la tête vers les dieux de l'enfer, trônant du côté opposé ; d'une main, elle retient son vêtement; elle pose l'autre sur le sein. Pluton étend son sceptre en donnant l'ordre de laisser sortir le chantre et sa bien-aimée ; Proserpine lâche le vêtement d'Eurydice qu'elle retenait encore par un bout. Deux Furies sont à côté du trône ; Cerbère est couché au premier plan. Un dragon vomissant des flammes précède Orphée; dans le lointain, on aperçoit le Styx et la barque de Caron.

L'attitude d'Eurydice et de Proserpine présente beaucoup d'analogie avec celle des mêmes personnages de la composition décrite dans les Métamorphoses d'Ovide, notre n° 543.

Au siècle dernier, le tableau fut gravé par Desplaces. L'estampe porte l'inscription : « Gravé d'après le tableau de P. P. Rubens de 2 pieds 6 pouces de large, sur 1 pied 10 pouces de haut qui est dans le cabinet de Monsieur de Fonspertuis. »

Dans la vente Pasquier (Paris, 1755), le tableau provenant du cabinet Fonspertuis fut vendu 1359 livres à M. Metra.

Dans le catalogue de la galerie de Sans-Souci de 1771, il est décrit sous le n° 168.

Dans la vente Robit (Paris, 1801), un *Orphée et Eurydice* de l'école de Rubens (H. 19, L. 27 pouces) fut adjugé à 350 francs.

Dans la vente de Vinck de Wezel (Anvers, 1814), *Orphée et Eurydice prêts à sortir des enfers* fut adjugé à 66 florins à de Vinck du Bois (H. 22, L. 30 pouces).

Les deux derniers tableaux sont probablement des copies du tableau du cabinet de Fonspertuis.

Gravures : V. S. 67, Desplaces. Non décrite : Dickinson.

Voir planche 203.

Orphée et Eurydice (Voir n° 543).

Orphée touchant la lyre (Voir n° 544).

Pan et Cérès (Voir *Cérès et Pan* n° 584).

659. PAN ET SYRINX.

Londres. Buckingham palace. Collection royale.
Transporté de bois sur toile. H. 61. L. 88.

Pan tout nu, à l'exception d'une peau de bœuf jetée sur ses épaules, poursuit Syrinx et l'atteint de la main gauche. Sur le point de devenir roseau elle-même, elle s'enfuit dans les roseaux, les bras levés, les yeux anxieux tournés vers le ciel. Son pied droit plonge dans l'eau. Elle est vêtue d'une draperie rouge et d'une gaze bleue. A gauche, un groupe de deux arbres et une échappée de vue sur le paysage ; à droite, des roseaux sur le bord d'une flaque d'eau. Paysage important, œuvre remarquable. Le ton de la peinture est très chaud, brunâtre même; la peinture est très soignée et de la main du maitre ; la lumière est vigoureuse et transparente.

Le tableau date de 1620 environ. Il fut acheté par le roi d'Angleterre, en 1812. Dans la collection Walsh Porter (Londres, 1810), il fut vendu 1000 guinées.

Photographie : A. Braun.

660. PAN ET SYRINX.

Paris. Collection du comte Ribaudeau.
Panneau. H. 62. L. 80.

Pan et Syrinx se trouvent dans un paysage, dans lequel on aperçoit de grands roseaux et de charmantes fleurs. A droite, une échappée de vue. La facture dénote le même soin que l'*Adam et Ève dans le Paradis* du musée de La Haye. Les figures sont d'un ton plus chaud, d'un blond brunâtre ; les têtes sont petites; les corps robustes, sans exagération. Le paysage est de Jean Breughel, les figures de Rubens. Le tableau date de la première moitié de la carrière du maitre (1).

Un *Pan et Syrinx*, avec paysage de Breughel de velours (Panneau H. 15 pouces, L. 22 $^{1}/_{2}$ pouces) est mentionné dans l'inventaire du musée de

(1) Communiqué par W. Bode.

Cassel, de 1749. Par une coïncidence digne d'être notée, ce tableau est signalé comme ayant été enlevé par Denon, et une tradition rapporte que le grand-père du comte Ribaudeau acheta le panneau, que ce dernier possède, à la vente Denon, en 1826. Il est à remarquer cependant que le tableau ne figure pas dans le catalogue de ladite vente et que les dimensions des deux exemplaires diffèrent notablement.

Dans la vente de la collection de la Dame de Ste-Annaland (La Haye, 1725) le tableau qui s'est trouvé au musée de Cassel fut adjugé à 400 florins; dans la vente Adrien Bout (La Haye, 1733), à 700 florins.

661. PAN ET SYRINX AVEC TROIS TIGRES.

Sous le n° 115, Voorhelm Schneevoogt mentionne un *Pan et Syrinx* gravé par C. N. Varin pour la galerie d'Orléans. Cette estampe fait partie de la galerie du Palais Royal, publiée par Couché. Le tableau qu'elle reproduit est attribué dans cet ouvrage à Martin De Vos, de même que les *Quatre parties du Monde* de Rubens, faisant partie du même recueil. Pan tient une grappe de raisins des deux mains, Syrinx essaie de la prendre et met la main sur l'épaule du dieu. Devant ce groupe sont couchés trois tigres. On y voit également deux amours, dont l'un est assis sur le dos d'un des fauves. La scène se passe dans un paysage près d'un gros arbre. Le tableau peut fort bien être l'œuvre commune de Rubens et de ses collaborateurs. Le groupe des tigres et des amours a été gravé séparément par Hollar (V. S. Suites, 43).

662. LE JUGEMENT DE PARIS.

Madrid. Musée, 1590.
Toile. H. 199. L. 379.

A gauche, contre un arbre, se trouvent Pâris et Mercure. Le berger de l'Ida, un beau jeune homme à la chevelure brune, est assis à terre, la houlette dans une main; il tient l'autre main autour du menton, dans une attitude pensive, le buste penché en avant. Ses yeux, où se lit l'admiration du spectacle qu'il contemple, sont largement ouverts et fixés sur les beaux corps qui s'étalent devant lui. Il porte autour des reins une peau

de tigre et une draperie sombre. Son chien se tient à côté de lui. Mercure est debout, à droite de Pâris, et élève dans sa main étendue la pomme qui sera donnée en prix à la plus belle des trois déesses. Celles-ci se trouvent du côté opposé du tableau. Minerve écarte le voile blanc qu'elle portait et se laisse voir de face, le haut du corps légèrement tourné vers la droite. A côté d'elle, par terre, se voient son casque, son bouclier et son hibou. Vénus se montre dans toute sa blanche ampleur, sa draperie rouge a glissé jusqu'à terre, elle couvre sa nudité d'un linge qu'elle tient à la main. Cupidon est debout à côté d'elle et un autre génie ailé va poser une couronne de roses sur la tête de la déesse. A l'extrême droite se trouve Junon. D'un geste vif, elle écarte sa riche draperie de pourpre, une légère gaze seule lui flotte sur les reins. Sur un arbre, à côté d'elle, un paon est perché. Vers le milieu du tableau, une échappée de vue s'ouvre sur une campagne unie où paissent des moutons. Les carnations des déesses rivalisent d'éclat, de blancheur et de moelleux. Rubens donnerait probablement la préférence à Junon dont les chairs fermes ont un éclat plus vif que celles de ses rivales. Vénus a la blonde chevelure et les joues roses que Rubens aime à lui donner, ses formes sont moins amples que celles de Junon. Minerve est la plus svelte des trois. Tandis que les autres déesses semblent se mettre en peine pour faire ressortir leurs charmes et prennent des attitudes étudiées, Vénus, sûre de son triomphe, étale avec naïveté et confiance son beau corps et jette un regard souriant au jeune pâtre auquel celui-ci ne résistera pas. Aussi splendide que les blondes déesses est la blonde lumière qui dore la campagne et ouvre à la vue des espaces sans bornes, brillant d'un doux éclat.

Hélène Fourment a servi de modèle pour la Vénus de ce tableau.

Rubens a peint entièrement les figures; il a retouché le paysage qui est de la main de Van Uden.

Les nuances des carnations et la facture des déesses sont entièrement semblables à celles qui caractérisent les *Trois Grâces* du musée de Madrid.

Goeler von Ravensburg fait remarquer que la gravure de Marc Antoine, *le Jugement de Pâris*, paraît avoir inspiré Rubens (1).

Le tableau a été terminé en 1639.

Il avait été commandé à Rubens par Philippe IV, en même temps qu'un grand nombre d'autres peintures qui furent envoyées à Madrid en 1638. Seul, le *Jugement de Pâris* restait à terminer. Rubens voulait le faire entièrement de sa

(1) GOELER VON RAVENSBURG : Op. cit. P. 15.

main et la goutte lui rendait parfois le travail impossible. Le 30 juin 1638, le cardinal infant écrivit au roi : « Rubens a été fortement tourmenté de la goutte, c'est pourquoi il n'a su achever le *Jugement de Pâris*, mais le tableau est déjà assez bien avancé et nous le pousserons vigoureusement. » Le 27 février 1639, le tableau est terminé et le cardinal-infant écrit au roi : « Le courrier ne l'apportera point parce qu'il est trop grand, mais nous aurons soin que l'ordinaire s'en charge. Sans aucun doute et de l'avis de tous les peintres, c'est la meilleure pièce que Rubens ait faite. Elle n'a qu'un seul défaut, mais il n'a pas été possible d'obtenir du peintre qu'il le fasse disparaitre, c'est que les trois déesses sont trop nues. Mais il soutient que cela doit être ainsi, pour qu'on voie mieux la valeur de la peinture. Vénus est au milieu : c'est un portrait bien réussi de sa propre femme qui est sans doute la plus belle femme d'Anvers (1). »

Les inventaires anciens signalent dans la collection du roi d'Espagne un second *Jugement de Pâris*, haut de 3/4 et large de 3/4 de vara. Les derniers inventaires disent qu'il avait beaucoup souffert ; il est attribué par le catalogue actuel (n° 1658) à Sallaert.

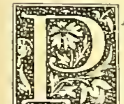
Gravure : La Vénus de ce tableau, gravée à l'eau-forte par Unger, figure en tête du second article de Carl Justi : *Rubens und der Kardinal-infant Ferdinand*.

Phototypie : Hermann Costenoble (dans Goeler von Ravensburg : *Rubens und die Antike*, p. 140).

Photographies : J. Laurent ; A. Braun.

663. LE JUGEMENT DE PARIS.

Londres. National Gallery, 194.
Panneau. H. 145 ; L. 190.


ARIS est assis à gauche, au pied d'un arbre ; il tient la pomme dans sa main étendue. Mercure se trouve près de lui, une main posée sur le tronc de l'arbre, l'autre tenant le caducée. Junon, Vénus et Minerve

(1) Sin duda ninguna por dho de todos los pintores es la mejor (pintura) que ha hecho Rubens. Solo tiene una falta que no ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar demasiado desnudas las tres Diosas ; pero dice que es menester para que se vea la valentia de la pintura. La Venus que es la de enmedio es retrato muy parecido de su misma muger, que sin duda es lo mejor de lo que aora ay aqui. CARL JUSTI : *Rubens und der Kardinal-Infant Ferdinand* (Zeitschrift für bildende Kunst, 1882, I, 263).

sont à gauche : la première, vue de dos et accompagnée du paon, porte une draperie rouge et bleue, descendant de l'épaule sur le bas des reins, et laissant le torse nu. La seconde, vue de profil, s'est entièrement dépouillée et tient des deux mains sa draperie bleu foncé serrée sur la poitrine en la laissant tomber jusqu'à terre. Cupidon soutient cette draperie de sa mère. Minerve, les mains levées au-dessus de la tête, soulève une draperie blanche et rouge qui laisse le devant du corps nu. Un hibou est perché sur une branche de l'arbre derrière elle ; un bouclier, avec la tête de Meduse, est attaché à la même branche. A gauche, Cupidon garde les vêtements ; la Discorde plane dans les airs. Le paysage du fond est chaudement éclairé ; la peinture se distingue surtout par les beaux corps de Junon et de Vénus. Les figures des déesses et de Cupidon sont éclatantes de blancheur, celles de Mercure et de Pâris sont plus chaudes de ton.

Le tableau est entièrement de la main du maitre et date de 1636 environ. Il a souffert et a été retouché, spécialement dans le corps des déesses, mais il n'en reste pas moins une fort belle œuvre.

Il provient de la galerie du duc d'Orléans. Du Bois de St-Gelais se trompe en affirmant dans le catalogue de cette galerie que l'œuvre a fait partie de la collection du duc de Richelieu. Il fut vendu dans la collection Kinnaird, en 1813, à 3000 guinées. Il passa dans la collection Penrice, dans laquelle il fut acheté pour la National Gallery à 62000 francs.

Gravures : V. S. 62, R. Woodman, 1813 ; 64, Couché et Dambrun, (Galerie d'Orléans).

Photographie : Photographische Gesellschafft, Berlin.

664. LE JUGEMENT DE PARIS.

Dresde. Musée, 977.
Panneau. H. 49, L. 63.

Par la composition, ce tableau est à peu près identique à celui du numéro précédent ; il présente cependant des variantes telles qu'on ne saurait songer à le faire passer pour une copie de ce dernier. La pose de Pâris et de Mercure est notablement différente. Dans le tableau de Londres, Pâris est nu-tête, il étend la main qui tient la pomme et pose le pied droit par terre ; Mercure pose la main droite sur le tronc d'un

arbre. Dans le tableau de Dresde, Pâris a la tête couverte d'un chapeau de berger, il pose la main tenant la pomme sur celle qui tient la houlette et lève le pied droit au-dessus de la tête du paon ; Mercure étend la main comme pour ordonner aux déesses de se rapprocher. Dans le même exemplaire, un amour se tient debout entre Junon et Vénus, un second prend la draperie de Minerve ; trois faunes, juchés dans un arbre, contemplent le spectacle. Ces cinq dernières figures manquent dans le tableau de Londres. Cependant les déesses et les accessoires se répètent si exactement dans les deux œuvres que l'une a évidemment servi de modèle à l'autre.

Le tableau de Dresde a fait partie de la galerie du comte de Brühl et de celle du duc de Richelieu.

C'est probablement *le Jugement de Pâris*, qui dans la mortuaire de Rubens fut adjugé à son fils Nicolas, à 150 florins (1).

C'est une œuvre de l'atelier de Rubens, abondamment retouchée par lui dans les chairs, retouchée également, quoiqu'en moindre proportion, dans le paysage qui est de Van Uden et dans les accessoires. Elle est d'un aspect charmant et d'une grande fraîcheur de tons.

Il est à remarquer que Rubens, ici, comme dans *le Chapeau de paille*, a cherché à plusieurs reprises un effet de demi-lumière en faisant tomber les ombres sur le visage des personnages. Pâris a un chapeau qui projette l'ombre sur ses traits ; les têtes de Vénus et de Mercure montrent le même effet.

Le tableau date de 1625 environ.

En 1868, Lord Chesham exposa à Leeds un *Jugement de Pâris*.

En 1877, M. J. H. Burt de Londres envoya une répétition de ce tableau, conforme à la gravure de Lommelin, à l'exposition de vieux maîtres à Anvers. C'était probablement le tableau qui fut adjugé dans la vente de la comtesse Holderness, en 1802, à 305 guinées (2). Une soi-disant esquisse « très arrêtée » (Panneau. H. 52, L. 49) figurait dans la vente Charles Spruyt (Gand, 1815).

Gravures : V. S. 60, A. Lommelin ; 61, P. F. Tardieu et P. E. Moitte ; 63, Anonyme (sans les amours, à côté de Minerve). Non décrite : Reveil (Musée de peinture et de sculpture, n° 526).

Photographies : A. Braun ; Photographische Gesellschaft, Berlin.

Voir planche 204.

(1) *Bulletin des Archives d'Anvers*. II, 89.

(2) SMITH : *Catalogue* II, 748.

Le Mont Parnasse (Minerve et les Muses).

« Une pièce par Octave (Van Veen) et Breugel peinte d'abord par Rubens, représentant le mont Parnasse. » Tels sont les termes dans lesquels est cité un tableau dans un ancien inventaire anversois (1). Il s'agit probablement ici d'une œuvre faite par Rubens dans l'atelier d'Otto Venius, sous la direction de celui-ci. L'élève l'aura ébauchée, le maître et Jean Breughel l'auront terminée. Ce dernier arriva d'Italie à Anvers en 1596. C'est donc entre cette année et 1600 que le tableau aurait été exécuté.

Un tableau d'Otto Venius, représentant Minerve et les Muses (Toile. H. 102, L. 139), se trouve mentionné dans le catalogue du musée de Berlin, n° 681. Il est relégué actuellement dans le magasin du musée. On y voit des taches blanches sur un fond noir, mais rien qui trahisse la main de Rubens.

665. PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Berlin. Musée, 785.
Panneau. H. 99, L. 137.

Andromède est attachée au rocher, toute nue ; ses membres sont blancs et dodus. Deux amours roses et potelés sont à côté d'elle ; un de ceux-ci aide Persée à défaire les cordes qui la lient. Le héros est coiffé d'un casque et vêtu d'une cuirasse ; son manteau rouge flotte derrière lui. A droite du spectateur se trouve son cheval ailé qui est tenu par un génie, pendant qu'un autre génie est monté sur le coursier et qu'un troisième cherche à s'y hisser. A gauche, on voit la mer qui brise ses lames écumantes sur le devant de la scène ; au bord de l'eau, on aperçoit le corps du monstre tué. Andromède reste insensible pendant qu'on défait ses liens ; le héros est plein de joie et de bonheur de l'avoir retrouvée. La peinture est très claire, sans relief ; une partie du rocher derrière Andromède est d'un noir foncé et a des contours arrêtés.

Le tableau, entièrement de la main de Rubens, fut fait vers 1615.

Les auteurs du catalogue du musée de Berlin émettent l'avis que la

(1) » Een stuck van Octavi ende Breugel ende by Rubens eerst geschildert, met buytenlijst, wesende den Berch Parnassus » F. JOS. VAN DEN BRANDEN : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, P. 409.

scène pourrait bien représenter la délivrance d'Angélique par Roger, le héros de l'Arioste. Dans cette hypothèse, le cheval que nous appelons Pégase serait l'hippogriffe. Rubens a plusieurs fois traité le même sujet; dans le catalogue des tableaux qui se trouvaient dans sa mortuaire, ainsi que dans les lettres de son neveu à de Piles, des scènes similaires sont toujours désignées sous le nom de *Persée et Andromède.*

Il existe de ce tableau une copie de l'atelier de Rubens dans la galerie Liechtenstein, à Vienne (n° 485) ; une seconde dans la galerie de Sans-Souci, à Potsdam ; une troisième, au musée d'Arles ; une quatrième, au musée de Lisbonne.

Rubens a peint la même composition sur une des façades de la cour de sa maison. Dans la gravure de Harrewyn qui représente cette cour, on distingue parfaitement la scène qui est toute semblable à celle que grava Tardieu d'après le tableau que possède actuellement le musée de St-Pétersbourg. Cependant Mols affirme d'une manière positive que Harrewyn a mal rendu le sujet, et la description qu'il nous en a laissée ne permet pas de douter que ce ne soit la composition du présent tableau que Rubens avait représentée au-dessus de la porte d'entrée de sa cour. Voici ce que Mols (Ms. 5724, F. 9vo) en dit :

« C'étoit principalement sur les murailles du côté de la cour et du jardin, entre le premier et second étage, qu'on voioit ces peintures, qui ont subsistées longtems et qui auroient subsistées encore si elles n'eussent pas été négligées. Elles représentoient plusieurs sujets de la fable en différents compartiments de la largeur des fenêtres. Une entre autres a subsisté le plus longtems ; c'étoit l'Andromède peint en couleurs naturelles. Elle étoit debout vers la droite du tableau, toute nue. Persée après avoir vaincu le monstre s'approche d'elle pour la détacher du rocher, aidé par quelques amours. Le Pégase, vers la gauche, étoit retenu par d'autres génies qui badinoient avec lui en voulant monter sur sa croupe ; l'orison étoit terminé de ce côté par la mer, et au bout du ciel, au bord du tableau, étoit le monstre se vautrant dans son sang. Je puis attester que le sujet gravé par Harrewyn ne se trouvoit nullement sur cette muraille à la vente de cette maison où je l'ai examiné nombre de fois. »

Le tableau provient des châteaux royaux.

Gravure : (du tableau de la galerie de Liechtenstein) V. S. 97, P. Menard, 1806.

Photogravure : Photographische Gesellschaft, Berlin.

Photographie : Idem.

666. PERSÉE ET ANDROMÈDE.

St-Pétersbourg. Ermitage, 552.
Panneau. H. 100, L. 138.

Andromède est debout, à gauche, sur un rocher ; une draperie couleur d'or est passée derrière elle. De la main, elle retient sur le milieu du corps un voile blanc. Deux amours délient les cordes qui l'attachent au rocher, un troisième écarte la draperie jaune pour montrer à Persée la beauté de la captive. Persée, tête nue, porte une armure de bronze verdâtre à reflets jaunes ; le bouclier à la tête de Méduse est attaché à son bras gauche ; il pose la main droite sur le bras d'Andromède. Derrière lui flotte une draperie rouge. A côté de lui, trois amours, dont l'un retient Pégase, le cheval ailé, blanc et brun ; un autre s'efforce de soulever le bouclier du héros, tandis que le troisième, voltigeant dans les airs, porte son casque que la Victoire, aux draperies blanche et bleue, remplace par une couronne. Le fond est occupé par un rocher, sombre dans le haut, clair dans le bas. Sur le devant, on voit un monstre marin à gueule ouverte.

C'est une composition élégante, bien remplie, harmonieusement pondérée. Le ton est clair, les ombres bleuâtres, la peinture légère au point de faire ressembler l'œuvre à une esquisse. Par un effet malheureux de perspective, la jambe d'Andromède semble cassée au-dessous du genou. Tout cela prouve que le tableau a été rapidement fait.

Dans son ensemble, il présente la plus grande ressemblance avec le précédent ; cependant il n'y a pas une figure identique dans les deux.

Le tableau est entièrement de la main de Rubens et date de 1615 à 1620.

Il provient de la galerie du comte de Brühl, dans laquelle il se trouvait lorsque Tardieu l'a gravé.

Dans la vente du baron von Schönborn (Amsterdam, 1738), il fut adjugé à 630 florins.

Descamps signale, au siècle dernier, un *Persée et Andromède* chez M. Pasquier, à Rouen.

Dans la vente de la collection Robert Udney (Londres, 1804) parut un *Persée et Andromède*, (H. 79, L. 195).

La collection Albertine de Vienne possède dans ses dessins une étude du cheval ailé qui figure dans ce tableau.

Gravure : V. S. 96, P. F. Tardieu (dans la galerie du comte de Brühl).
Photographie : A. Braun.
Voir planche 205.

667. PERSÉE ET ANDROMÈDE.

(Andromède).

Berlin. Musée.
Panneau. H. 198, L. 94.

Andromède est debout, les bras levés, les mains enchaînées par le poignet au roc ; de son épaule descend derrière elle un voile de gaze, dont un bout couvre sa nudité. A côté d'elle, ses vêtements, de couleur rouge écarlate et blanc, sont mis en un tas. Elle se tient sur l'extrémité d'un rocher, au bord de la mer. Près d'elle, on voit le dragon arrivant en nageant. Persée est vu à distance, s'approchant, à travers les airs, sur Pégase. Dans le haut, un amour, un flambeau à la main, éclaire la scène.

De même que pour la *Sainte Cécile* du musée de Berlin, Hélène Fourment a posé pour Andromède. La dernière est plus belle de traits que la première. Sur le corps nu, la lumière, très intense, frappe et fait reluire la peau d'une blancheur éclatante ; les ombres sont transparentes et brunes. C'est une admirable beauté nue, les chairs sont fermes, quoique moelleusement peintes. Sur la mer, l'horizon est indiqué par de chaudes teintes ; le fond est simplement frotté.

Œuvre superbe, entièrement de la main du maître, exécutée vers 1638, un peu avant la *Sainte Cécile*. Dans sa correspondance avec de Piles, Philippe Rubens dit que l'*Andromède* est un des derniers travaux de son oncle (1).

Elle se trouvait dans la mortuaire de Rubens et portait le nº 85 dans la Spécification de ses tableaux. Elle était désignée comme : « Une Andromède nue attachée à une roche, figure entière. »

Elle passa dans la collection du duc de Richelieu. De Piles l'a décrite (Œuvres. IV, 332).

Le tableau a été acheté du duc de Marlbourgh par le musée de Berlin, en mai 1885.

(1) Bulletin Rubens : II, 167.

668. PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Madrid. Musée, 1584.
Toile. H. 265, L. 160.

ANDROMÈDE est enchainée au roc, les bras élevés au-dessus de la tête; ses cheveux crépelés, d'un blond doré, flottent au vent ; une légère draperie glisse derrière elle et est ramenée sur les reins. Persée a vaincu le monstre et vient détacher la corde qui lie la fille du roi Céphée. Un génie voltigeant au-dessus de lui l'y pousse, un second génie tient le flambeau de l'hymen. Dans le fond, à droite, on voit la mer et, sur le bord, Pégase et le corps du monstre. Tout le tableau est dans une gamme grise, excepté le corps nu d'Andromède. Persée porte une cuirasse noire, à blancs reflets métalliques. Sa draperie rouge voltige autour de lui; l'acier brillant communique son éclat au manteau, les reflets écarlates de ce vêtement rechauffent l'acier : le tout se fond ensemble avec un art merveilleux. Mais ce qui laisse loin derrière lui tout le reste du tableau est le divin corps de la beauté captive. Ses formes sont gracieusement arrondies, les chairs ont les lumières, les ombres ont les transparences qu'on retrouve dans les meilleures œuvres du maitre. Persée a été surpassé, Andromède n'a pas été égalée par lui. Le doux éclat dont ce jeune corps brille, le velouté de la peau, la délicatesse de la touche sont réellement indicibles. Joignez-y la grâce de l'attitude et de l'expression. Le buste un peu renversé forme une courbe originale; les bras levés au-dessus de la tête tracent un cadre mouvementé et ravissant. L'expression est tout aussi heureuse. Andromède a vu son sauveur, son âme s'élance au devant de lui dans un sourire qui va finir dans un baiser. Tout est femme, tout est amour en elle ; tout est courage, tout est impatience en lui.

C'est une des dernières œuvres du maitre, si non la dernière de toutes. Jordaens, nous le savons, y a eu la main ; mais il serait difficile de préciser sa part. Les bras nus et la tête de Persée, les amours et le fond doivent avoir été achevés par lui, mais il a su amalgamer si parfaitement son travail avec celui de Rubens qu'il est devenu presqu'impossible de les distinguer.

Le Persée rappelle d'une manière frappante le St-Georges du tableau de la chapelle mortuaire de Rubens.

Le tableau fut commandé par le roi d'Espagne, en 1639, avec trois autres : une *Réconciliation des Romains et des Sabins*, un *Hercule* et un troisième, probablement un *Enlèvement des Sabines*. Il était inachevé lorsque le maitre

mourut. Jacques Jordaens fut chargé de le terminer et reçut 240 florins pour ce travail et pour l'achèvement d'un *Hercule* acheté aussi par Philippe IV (1).

Les héritiers recurent 4200 livres pour les quatre tableaux qui furent envoyés en Espagne, en 1641 (2).

Gravure : Non décrite, F. Milius.

Photographie : J. Laurent ; A. Braun.

La Persée et Andromède (Voir n° 545).

La Chute de Phaéton (Voir n° 546).

La Chute de Phaéton.

Il existe de Panneels une gravure circulaire, représentant Phaéton tombant la tête en bas (V. S. 93). Le char est attelé de trois chevaux dont l'un est vu de dessous ; les liens sont rompus. Sur le char on lit *Sol*. Dans la partie inférieure, des nuages ; dans la partie supérieure, le zodiaque.

On lit dans le haut de l'estampe : « Ovidii Nasonis liber 2. » Dans le bas : « Guiliel^s Panneels disc. Rubeni in. et. fec. Francfurti 1630. » La composition n'est donc pas de Rubens.

Dans la vente Boucher (Paris, 1771, n° 221), un dessin de Rubens, la *Chute de Phaéton*, fut adjugé à 25 livres.

Gravure : V. S. 93, G. Panneels.

(1) Aen Sr Jordaens voorhet opmaecken van twee schilderyen, die mede vercocht syn om naer Spaengen te seynden, te wetene eenen Hercules ende een Andromeda comt gl. 240.

(P. GÉNARD : *Succession de Rubens.* Bulletin des archives d'Anvers II, 136).

(2) Den vierentwintichsten Juny anno 1641 ontfangen van Sr Philips le Roy de somme van vier duysent ende twee hondert guldenen eens voor vier stucken schilderye, te wetene *den Peys vande Sabinen*, een stuck van *Andromeda*, eenen *Hercules*, ende een ander stuck gedootverft voor den coninck van Spaignien vercocht, comt gl. 4200 (Ibid. II, 81).

669. PHILÉMON ET BAUCIS.

Vienne. Galerie Impériale, 1167.
Toile. H. 166, L. 187.

Autour d'une table sont assis Jupiter, Mercure et Philémon. Le premier a pour tout vêtement une draperie grise qui lui couvre une partie du dos ; dans la droite, il tient les foudres. Mercure, vêtu de rouge, le pétase sur la tête, a le coude sur le genou, le menton sur la main gauche ; de la main droite, il tient un verre de vin. Philémon, la main sur la poitrine, s'excuse de ne pouvoir mieux recevoir ses hôtes. A côté de lui, Baucis cherche à prendre une oie qui s'enfuit. Une cheminée à gauche, une lampe dans le milieu, en haut.

Superbe pièce; le groupe est d'un beau mouvement, la lumière répandue par la lampe et le feu est abondante et chaude.

En peignant ce tableau, Rubens s'est souvenu de celui d'Adam Elsheimer, traitant le même sujet, que possède le musée de Dresde (n° 1977) et dont la composition offre de l'analogie avec la présente toile.

Le tableau se trouvait naguère encore sous le nom de Jordaens. La dernière édition du catalogue l'a restitué à Rubens. Il provient de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume. L'inventaire de cette collection de l'année 1659 le désigne comme « original de Rubens. »

En comparant le tableau à la gravure publiée par Meyssens, on s'aperçoit qu'il a été retréci sur les quatre côtés. La draperie derrière Jupiter et la porte derrière Baucis que l'on voit dans la gravure ne se trouvent plus sur le tableau. Le panier de fruit et le verre sur le tableau, de même que certains détails du fond offrent aussi de légères différences quand on compare la gravure avec le tableau.

Gravure : V. S. 7, Anonyme (J. Meyssens, exc.). Non décrites : P. Gleditsch; Stampart et Prenner.

Photographie : Löwy.

Philémon et Baucis

Jupiter et Mercure sont assis à table ; buste et jambes nus. Le père des dieux tient d'une main les foudres posées sur la table; de l'autre, un verre

que Philémon remplit. Mercure, le pétase sur la tête, le caducée posé sur la table, se détourne pour dissuader Baucis de prendre une oie qu'elle veut préparer. Dans le fond, une cheminée, un buffet et une porte; sur la table, différents mets et une chandelle qui éclaire la scène.

Gravures: V. S. 9, Jos. Van Loo; 8 et 10, Corn. Galle (Joan. Van Hoeck invenit).

Comme l'indique cette dernière inscription et comme le confirme la composition, celle-ci n'est pas de Rubens, mais de Jean Van Hoeck.

Polyphème (Voir n° 547).

670. POMONE ET VERTUMNE.

Dans l'inventaire des châteaux de la famille d'Orange, on trouve mentionné qu'un tableau de Rubens, représentant *Pomone*, fut transporté de La Haye au château *Het Loo* (1). En 1713, on vendit, parmi les tableaux provenant de ce château, un tableau de Rubens: *Pomone et Vertumne*, dans un paysage de Breughel de Velours, extrêmement habile et agréable, haut 4 pieds, large 3 pieds. Il fut adjugé à 2825 florins.

Dans la vente Corneille Wittert, seigneur de Valkenburg (Rotterdam, 1731), le même tableau fut porté à 280 florins. Dans la seconde vente du même cabinet (Rotterdam, 1733), il fut adjugé à 1700 florins.

Smith (Catalogue II, 527) mentionne un *Pomone et Vertumne*, dans un jardin, figures de Rubens, jadis dans le palais de la princesse Scalamare, à Naples.

Le catalogue del Marmol cite une gravure anonyme, représentant *Pomone et Vertumne* (V. S. Histoire et Allégories profanes, 147).

Dans la collection Bryant (1798), on vendit à 490 guinées une *Cérès et Pomone* dont le catalogue dit que la composition est extrêmement grandiose, le dessin gracieux et le coloris splendide.

Le Triomphe de Pomone.

Dans la collection de John Proctor Anderson se trouvait, en 1846, un

(1) *Oranische Erbschaft.* Geh. Staatsarchiv, Berlin.

Triomphe de Pomone, ayant appartenu à sir Joshua Reynolds. Les figures de la déesse et de ses nymphes, de petite dimension, se trouvent dans un vaste paysage. « Une profusion énorme d'accessoires allégoriques a permis à Rubens de donner libre carrière à son harmonieux arrangement de couleurs brillantes (1). »

Prométhée descendant du ciel avec le feu. (Voir n° 548).

671. PROMÉTHÉE ENCHAINÉ SUR LE MONT CAUCASE.

Le 28 avril 1618, Rubens offrit douze de ses tableaux à Dudley Carleton, en échange d'une collection de marbres antiques, évaluée par le propriétaire à 6000 florins. Le premier de ces tableaux est compté par le peintre à 500 florins et décrit comme suit : « Un Prométhée enchaîné sur le mont Caucase, avec un aigle qui de son bec lui déchire le foie. Original de ma main, l'aigle est fait par Snyders. Haut 6 pieds, large 8 pieds (2). »

Le 1 septembre suivant, Dudley Carleton dressa « pour le marchand du roi de Danemarck » une liste des tableaux qu'il avait en Hollande; le premier sur la liste est le *Prométhée*, décrit de la même manière.

Lavice signale chez le duc de Manchester un « *Prométhée*, grande nature, de Rubens. Il est couché sur le dos et attaché à un rocher par des chaines aux poignets. Un aigle lui appuie une de ses serres sur le front et lui enfonce son bec dans le flanc. Belle couleur, bon dessin, belle horreur (3). »

Le tableau fut exposé, en 1857, à Manchester, sous le n° 534. Burger qui le vit à cette occasion dit que « l'homme et l'oiseau n'ont rien de très merveilleux (4). »

Le propriétaire de ce tableau le donnait comme ayant appartenu à Sir Dudley Carleton.

Le musée d'Oldenbourg (n° 106) possède un tableau de la même composition, dont les dimensions (H. 198, L. 242) correspondent à celles du tableau de Dudley Carleton, mais qui est désigné dans le catalogue comme une répétition postérieure.

(1) *Art Union*, 1846. P. 328.

(2) Florini 500. Un Prometheo legato sopra il monte Caucaso, con una aquila che li becca il fegato. Originale di mia mano è l'acquila fatta dal Snyders (H.) 6 (L.) 8 pieds. W. Hookham Carpenter, Op. cit. P. 142.

(3) Lavice : *Musées d'Angleterre*. P. 241. Paris, 1867.

(4) W. Burger : *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857*. P. 188, Paris 1857.

Le tableau a souffert par suite d'un incendie et d'une restauration maladroite. « Cependant, dit W. Bode, il est suffisamment conservé pour permettre d'y reconnaître la main du maître. Les formes colossales d'un dessin à peu près académique et la musculature exagérée, les ombres bleuâtres ou d'un gris terne et les reflets rouges sont des signes caractérisques de la manière qu'il adopta immédiatement après son retour d'Italie. Il se rapproche beaucoup sous ce rapport du *St-Sébastien* du musée de Berlin qui est d'une couple d'années plus jeune que lui. L'aigle, d'une facture excellente, permet de reconnaître la main de Snyders (1). » Le tableau fut acheté à Hanovre, en 1802, par F. W. Tischbein, qui le vendit, en 1804, au duc d'Oldenbourg (2).

Dans la collection de M. Menke, à Anvers, se trouve un tableau représentant le même sujet (Panneau. H. 104, L. 73) marqué, au revers du panneau, des inscriptions « J. P. Gouwi pinx. P. P. Rubens inv(enit) F. S(nyders) aq(uilam) p(inxit). »

Dans tout cela, nous ne retrouvons pas avec une certitude complète un travail de la main de Rubens ; cependant le tableau du duc de Manchester nous semble présenter le plus de garanties d'authencité.

Dans la vente du roi des Pays-Bas, Guillaume II (Amsterdam, 1850), on adjugea un dessin de Rubens, représentant Prométhée.

672. LE RAPT DE PROSERPINE.

Brûlé dans le château du duc de Marlborough, à Blenheim.
Toile. H. 200, L. 400 environ.

PLUTON a saisi Proserpine à bras le corps et l'emporte vers son char qui est attelé de quatre coursiers ardents, impatients de partir. La déesse se débat vigoureusement : elle lève les deux bras, ses cheveux sont défaits, ses draperies tombent, l'une des jambes est repliée. La corbeille, dans laquelle elle recueillait des fleurs, au moment où Pluton la saisit, s'est échappée de ses mains et gît à terre. Deux amours, dont l'un porte une torche, volent dans les airs et éclairent la route. Le char se trouve sur les bords de la mer, à la surface de laquelle deux néréides se jouent. L'une d'elles est

(1) Dr WILHELM BODE : *Die Grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg.* Wien, Gesellschafft für vervielfältigende Kunst, 1888. P. 72.

(2) Communication de M. le baron von Alten, directeur du Musée d'Oldenbourg.

probablement la nymphe Cyane qu'Ovide fait sortir de l'onde pour interpeller Pluton. Ce dieu est poursuivi par Minerve, armée de sa lance et de son bouclier, coiffée de son casque. Trois jeunes filles ou déesses accompagnent Minerve, l'une d'elles cherche à retenir Proserpine par ses draperies. Du côté où se trouve le char, le fond est sombre; du côté opposé, il est clair.

« A première vue, » dit le catalogue de la galerie de Blenheim, « les mérites supérieurs de la peinture n'apparaissent point. Elle semble très froide et bleue dans les teintes moyennes et dure dans les effets généraux ; cependant les objections disparaissent quand on l'observe plus longtemps. Les teintes, froides en apparence, prennent une gradation correcte, et le style plus pur du dessin indique une période pendant laquelle Rubens était encore sous l'influence de ses études italiennes. »

« Cette pièce capitale, » dit Smith, « est entièrement de la main du maitre et abonde en beautés propres à son génie, étonnant dans ces sortes de sujets (1). »

Waagen en fait l'éloge et dit en terminant : « Ce chef-d'œuvre a été probablement peint par Rubens dans les premières années après son retour d'Italie et a été exécuté tout entier avec soin, de sa propre main (2). »

Il fut détruit par un incendie qui éclata, le 5 février 1861, dans le château du duc de Marlborough, à Blenheim, et qui en détruisit l'une des ailes.

La composition présente une très grande analogie avec le tableau des Métamorphoses (notre n° 549). La Proserpine est identique dans les deux ; les autres figures se ressemblent. Au lieu des deux amours qui dans le présent tableau volent dans les airs, l'un, dans le tableau du musée de Madrid, court à côté du cheval, l'autre tient les rênes. Dans ce dernier, les néréides manquent, et l'on ne voit que deux chevaux.

Dans la vente Neyman (Paris, 1776) se trouvait un dessin de *l'Enlèvement de Proserpine*.

Gravures : V. S. 66, P. Soutman. Non décrite : Anonyme.

---

(1) Catalogue, II, 825.

(2) WAAGEN : *Treasures of art*, III, 133.

672bis. LE RAPT DE PROSERPINE.

Strasbourg. Collection Schrakner.
Esquisse. Panneau H. 38, L. 66.

Une esquisse du tableau précédent, entièrement conforme à l'eau-forte de Soutman, appartient à M. le professeur Schrakner de Strasbourg.

Elle a été adjugée dans les ventes Trouard (1769), à 600 francs; Lebrun (1791), à 778 francs ; Castlemare (1791), à 840 francs ; Fesch (Rome, 1845), à 825 francs.

Photographie : A. Braun.

Le Rapt de Proserpine (Voir nº 549).

673. PSYCHÉ TRANSPORTÉE AU CIEL.

Vienne. Galerie du prince de Liechtenstein, 197 (actuellement 123).
Esquisse d'un plafond. Panneau. H. 64, L. 49.

Jupiter trône sur les nuages, l'une main appuyée sur le sceptre, l'autre tenant la foudre. Au-dessus de lui plane l'aigle ; à sa gauche et à sa droite, une déesse. Devant lui, Ganymède ; plus à gauche, les trois Grâces ; à droite, Mercure porte Psyché qui est accompagnée de deux amours. Ce plafond est peint dans un ton clair rosé; les formes sont quelque peu outrées.

Photographie : Miethke et Wawra.

674. PSYCHÉ TRANSPORTÉE AU CIEL.

Londres. Collection du marquis de Stafford, à Bridgewater House.
Panneau. H. 94, L. 71.

Les mêmes personnages, ou à peu près, du numéro précédent se rencontrent dans le présent tableau.

Dans le bas, Mercure enlève Psyché ; à gauche, Vénus s'élève au ciel dans son char attelé de colombes ; à droite, les trois Grâces, assises sur

les nuages. Dans le haut, on voit Jupiter caressant Ganymède, assis au milieu des Dieux. Le fond est formé par le ciel nuageux et par un paysage finement achevé. Le tableau est tout à fait inférieur : les chairs sont rougeâtres, les figures ont des formes lourdes et disgracieuses. C'est un travail d'élève, peu retouché par le maitre. Le paysage est de Van Uden.

Les quatre groupes du tableau sont empruntés à quatre des pendentifs de la galerie Farnésine de Raphaël.

La spécification des tableaux qui se trouvaient dans la mortuaire de Rubens mentionne sous le n° 76, une « *Psyché,* faicte après Raphaël d'Urbin par M. Rubens. »

La même composition se trouve au musée de Budapest, où elle est mentionnée comme pastiche de Raphaël.

M. Berggruen en dit : « C'est un médiocre travail de l'atelier de Rubens. La composition, qui semble avoir été destinée à decorer un plafond est pourtant si bien ordonnée et la physionomie de Rubens perce si clairement à travers les figures du maître d'Urbin que nous pensons à une esquisse du maitre flamand exécutée en grand par ses élèves (1). »

Vente comte de Fraula (Bruxelles, 1738, n° 143), un *Paysage où Psyché est transportée dans l'Olympe* (H. 81, L. 108) adjugé à 500 florins.

Vente demoiselles Regaus (Bruxelles, 1775), *Enlèvement de Psyché,* (H. 62, L. 97), 1700 florins à Clemens.

Vente Gildemeester (Amsterdam, 1800), même composition (Panneau H. 73, L. 97), 475 florins, à Reyers.

Malgré la différence des dimensions, on dit que le tableau de la collection de Bridgewater House est le même que celui des ventes de Fraula, Regaus et Gildemeester.

Dans la collection de Peter Lely se trouvait (n° 54 du catalogue) un *Mercure qui conduit Psyché devant les dieux*, par Rubens (H. 140, L. 206).

C'est probablement l'exemplaire mentionné dans le catalogue de la galerie de Sans-souci, 1771, n° 34.

Vente Robit (Paris, 1802), même composition (Toile. H. 121, L. 167), 610 francs.

Gravure : Finden.

---

(1) Oscar Berggruen : *L'Œuvre de Rubens en Autriche.* (*L'Art*, 1r Novembre 1885, p. 176).

675. PSYCHÉ ET CUPIDON.

Le 30 janvier 1638, Balthasar Gerbier écrivit de Bruxelles au secrétaire Sir F. Windebank : « La Virginale dont j'ai fait choix est une excellente pièce faite par Jean Rickarts (Ruckers) d'Anvers. C'est un double staertstuk, comme on l'appelle, elle a quatre registres et la place où l'on joue est à l'extrémité. La Virginale a été faite pour feu l'Infante et porte sur l'intérieur du couvercle une belle peinture représentant le parc de l'Infante, et sur l'ouverture, du côté où l'on joue, un tableau de Rubens représentant Cupidon et Psyché (1). On en demande 30 livres sterling. Les Virginales sans peinture coutent L. 15. Votre Honneur peut refléchir à son aise au prix, vu que je puis garder la Virginale assez longtemps à la maison. »

Psyché recevant la coupe de la beauté.

Il existe une gravure ovale de Guillaume Panneels, représentant Psyché assise sur un roc, toute nue, un simple voile sur l'épaule ; devant elle, une hydre à plusieurs têtes se tord. Dans le haut, un aigle apporte dans son bec une coupe de l'eau du Styx. Psyché tend le bras gauche pour la prendre, le bras droit est appuyé sur le roc.

Gravure : V. S. 72, G. Panneels. Au premier état, la gravure est signée *G. Panneels fec.* ; au second état : *G. Panneels fec. P. P. R. inv. F. V. W. ex.* De même que d'autres compositions gravées par Panneels, celle-ci a été attribuée faussement à Rubens par l'éditeur François Van den Wyngaerde.

Saturne dévorant un de ses enfants (Voir nº 550).

Un Satyre (Voir nº 551).

Jeune satyre tenant une grappe de raisins.

Un petit garçon, vu jusqu'aux épaules, la mine souriante, la tête couronnée

(1) The Virginal was made for the latte Infant, hath a faire picture on the inne side of the Covering, representing the Infantas parke, and on the opening, att the part were played, a picture of Rubens, representing Cupid and Psiche (SAINSBURY : Op. cit. P. 209).

de feuillage, vêtu d'une fourrure, tient des deux mains une grappe de raisins. L'œuvre fut gravée par A. Cardon, quand elle se trouvait dans le cabinet de M. Cocquereau, négociant à Bruxelles.

Gravure : V. S. 119, A. Cardon.

Voorhelm Schneevoogt mentionne sous le n° 111 - un satyre surprenant une nymphe au bain, - gravé à l'eau-forte par A. Herzinger; sous le n° 112, une estampe représentant - un satyre qui semble vouloir forcer une bergère, - sans nom de peintre ni de graveur. Quelques amateurs, dit-il, attribuent cette estampe à Jean Thomas (d'Ypres, élève de Rubens). Nous croyons qu'ils ont raison et que le maître n'est pour rien dans ce travail. Sous le n° 113, le même auteur cite - un satyre qui tient deux flûtes dont il joue, - également sans nom de peintre ni de graveur.

Le Siècle d'or (Voir n° 552).

676. LA MARCHE DE SILÈNE.

(SILÈNE IVRE CONDUIT PAR UN FAUNE ET PAR UN NÈGRE AVEC ONZE AUTRES PERSONNAGES).

Munich. Pinacothèque, 754.
Panneau. H. 205, L. 211.

Le cortège est ouvert par un satyre jouant de la flûte. Le groupe, au milieu duquel Silène marche, se compose d'une vieille femme tenant une cruche à la main, d'un faune, portant des pampres chargés de raisins, qui soutient le vieil ivrogne par le bras et d'un nègre qui, d'une main, soutient Silène et de l'autre lui pince ostensiblement le gras de la jambe. Derrière ce groupe, à droite, s'avancent un satyre portant la coupe à la bouche, une jeune satyresse qu'un satyre couronné de verdure cherche à embrasser, une vieille femme qu'un faune aux cheveux blancs embrasse. Au premier plan, on voit, à gauche, un tigre mordant dans les raisins que tient le faune et une faunesse ivre, inclinée sur ses deux enfants suspendus à ses mamelles; à droite, un enfant tenant un bouc et une chèvre. Tout ce monde avance la tête pour s'amuser du piteux état dans lequel Silène se trouve.

Le tableau est peint dans les tons les plus chauds de Rubens. Silène est tout lumière; la faunesse allaitant ses petits est affreuse de forme, mais

superbe de coloris. Toute la composition, avec ses formes exubérantes, bestiales, et ses lumières éclatantes, ne semble avoir été créée que pour fournir un prétexte à peindre des chairs rayonnantes. L'harmonie entre ces tons puissants est parfaite. C'est un vrai chef-d'œuvre, irréprochable, entièrement de la main du maître.

Philippe Rubens le date avec raison de 1618 (1).

Dans la Spécification des tableaux de la mortuaire de Rubens, il se trouve mentionné sous le n° 170 : « une pièce d'un Silène enyvré, avec des satyres et autres figures. » Il a appartenu ensuite à Philippe Rubens qui l'appelle « son Bacchus » et qui le vendit au duc de Richelieu (2). De Piles le décrivit (3). Il s'est trouvé dans la galerie de Dusseldorf.

Le baron de Worms, à Londres, possède une répétition de cette pièce provenant de la galerie du duc de Marlborough, à Blenheim, où elle fut vendue 91 guinées.

Gravure : V. S. 129, Richard Van Orley.

Photographies : Fr. Hanfstaengl ; Albert.

Panneels a gravé une eau-forte (V. S. 125) représentant « Bacchus (Silène ?) ivre soutenu par un faune et par un satyre. Ce dernier tient une grappe de raisins à laquelle mord un tigre. Sans titre, avec l'inscription : « Panneels fecit. » L'absence du nom de Rubens prouve que la composition est de Panneels et non de son maître.

Voir planche 206.

677. LA MARCHE DE SILÈNE.

(SILÈNE IVRE SOUTENU PAR UN FAUNE ET PAR UN NÈGRE).

Cassel. Musée, 85.

Panneau. H. 139, L. 119.

LA composition présente les quatre figures principales du tableau précédent, vues jusqu'aux genoux : Silène, le nègre et le faune qui le soutiennent, avec la vieille femme de gauche. Le tableau est l'œuvre d'un élève de Rubens, retouchée par le maître, principalement dans la figure de Silène.

(1) Lettres à de Piles (Bulletin Rubens. II, 166).

(2) Bulletin Rubens. II, 163.

(3) Œuvres IV, 337.

Il est mentionné dans l'inventaire des tableaux du landgrave de Hesse, dressé en 1749.

Gravure : V. S. 128, Anonyme (J. Suyderhoef). Dans la gravure, le satyre buvant qui se trouve derrière le nègre, dans le tableau de Munich, est ajouté.

678. LA MARCHE DE SILÈNE.

(SILÈNE IVRE SOUTENU PAR UN FAUNE ET PAR UN NÈGRE).

Berlin. Musée 776B.
Toile. H. 234, L. 290.

Le groupe principal est le même que celui des deux numéros précédents; on y voit le Silène, le faune et le nègre qui le soutiennent, le satyre qui porte la coupe aux lèvres. Le satyre qui joue de la flûte s'y retrouve à la tête du cortège et à côté de lui le tigre mordant les grappes de raisins. Mais le faune qui, dans le tableau de Munich, cherche à embrasser la jeune satyresse a posé ici la main sur l'épaule de la jeune femme et avance avidement les lèvres vers une Bacchante, dont il entoure la taille de son bras. L'enfant qui, dans ce même tableau, tenait le bouc, lève ici la chemise fort impudemment et lance par terre un filet de liquide. Le reste de la scène diffère. Le faunesse qui allaite ses enfants, au premier plan, a disparu. Mais, par contre, on voit à droite une Bacchante blonde, élancée et éhontée qui s'avance toute nue, ne portant qu'une draperie rouge, flottant derrière son dos et retenue par une mince ceinture. Elle lève les deux mains en jouant du tambourin. Sa blanche chair a un manque de relief désagréable. A gauche, il y a trois enfants : le premier est assis tenant une grappe de raisins blancs ; c'est la même figure que le petit Jésus dans l'*Enfant Jésus, St-Jean et deux anges* (n° 779 du musée de Berlin), le même aussi que *l'Enfant tenant un oiseau* du musée de Berlin, n° 763. Nicolas Rubens, né en 1618, âgé de deux ans, a probablement servi de modèle à tous ces bambins. Un second enfant mange à belles dents une grappe de raisins bleus ; un troisième saisit à pleines mains les raisins que tient le satyre.

C'est une fort belle pièce, aux lumières éclatantes et vigoureuses ; les carnations blanches de la nymphe au tambourin ressortent vigoureusement sur la chaire brune du Silène et du satyre. Il y a du mouvement, de l'animation,

de la variété dans les groupes ; la grosse sensualité, le plaisir de vivre et de jouir sont rendus sans vergogne et avec une admirable verve.

Le tableau date de 1620 environ. Il a été probablement fait en collaboration avec Antoine Van Dyck. Les fruits et le tigre sont de Snyders et retouchés par Rubens. Les chairs sont presqu'entièrement peintes par le maître, surtout dans les figures du milieu ; les personnages placés aux extrémités sont moins exclusivement de sa main, spécialement la jeune satyresse, dans laquelle on reconnait le type d'Isabelle Brant.

Le tableau fut offert à Jean, duc de Marlborough, par l'empereur d'Allemagne. Il a été acquis dans la galerie de Blenheim pour le musée de Berlin, en 1885.

Gravure : V. S. 142, C. H. Hodges. Le petit garçon qui mange des raisins a été gravé par J. Spilsbury (V. S. Histoire et Allégories profanes, n° 96). Ce dernier graveur a ajouté une corbeille, une pomme et une table.

Voir planche 207.

679. LA MARCHE DE SILÈNE.

(SILÈNE CONDUIT PAR UNE FAUNESSE, PAR UNE NÉGRESSE ET PAR UN PAN).

St-Pétersbourg. Ermitage, 551.
Panneau. H. 91, L. 107.

A GAUCHE, Silène s'avance tout nu, la tête penchée sur la poitrine, le gros ventre en avant, portant une cruche à vin dont le liquide s'échappe. Il est soutenu par une satyresse et par une négresse qui tient un tambourin. Un pan marche derrière ce groupe, et deux autres, suspendus dans les arbres du fond, regardent le cortège. Sur le devant, à droite, sont couchées deux satyresses ivres, dont l'une allaite deux jeunes satyres. Près de la négresse, un tigre se dresse en regardant un des pans suspendus dans les arbres. Dans le fond, un paysage ; dans le coin inférieur, à droite, des fruits.

Le tableau exprime brutalement les effets de l'ivresse. Il a un ton chaud et doré ; il est remarquable par la richesse et l'harmonie du coloris et par l'intensité de la lumière. C'est une pièce de chevalet hors ligne, entièrement de la main de Rubens et datant de 1615 à 1620.

Le tableau est reproduit sur celui de Breughel *la Vue* (musée de Madrid, 1228), comme faisant partie du cabinet de l'archiduchesse Isabelle et dans *la*

Vue et l'Odorat du même peintre (musée de Madrid, 1237). On est tout étonné de rencontrer cette pièce fort décolletée dans la galerie de la très dévote Infante.

Le tableau a passé du château de Houghton-Hall dans l'Ermitage.

La galerie Liechtenstein (n° 231) possède une répétition de ce tableau très largement faite, presqu'une esquisse (Panneau. H. 59, L. 75).

La galerie des Offices de Florence (n° 810) en possède un autre exemplaire (H. 30.5, L. 60). L'œuvre est une esquisse plutôt qu'un tableau, elle date de l'époque italienne du maître et est très noire de ton. On n'y voit qu'un pan dans les arbres et une seule satyresse par terre.

Dans la vente Crozat (Paris, 1741) et dans la vente Tallard (Paris, 1756) se trouvait un dessin colorié de cette composition.

Gravures : V. S. 135, P. Soutman ; 136, R. Earlom ; 137, Anonyme ; gravure dans la manière de Soutman dans laquelle la composition de Rubens a été considérablement élargie. Non décrite (Tableau de Florence), Gazzadi. Dans la gravure de Soutman, la nudité de Silène est couverte par une peau de tigre.

Photographies : (du tableau du Musée de St-Pétersbourg) A. Braun ; (de celui de la galerie Liechtenstein) Miethke et Wawra ; (de celui de Florence) Brogi.

Voir planche 208.

680. LA MARCHE DE SILÈNE.

Londres. National Gallery, 853.
Toile. H. 137, L. 197.

Le demi-dieu obèse, rempli du jus de la treille, s'avance au milieu du tableau, étalant sa grasse poitrine, son ventre rebondi et ses bras replets. Sa trogne rougie ébauche un sourire et est encadrée d'une barbe blanche. Sa tête, à demi-chauve, est ceinte d'une branche de lierre, sa main pendante saisit les pampres chargés de grappes que lui présente un petit génie. Il est soutenu par derrière, sous les bras, par un faune chantant à tue-tête, tandis qu'un autre l'étaie de son épaule par devant. Une bacchante à gauche fait dégoutter sur le chef du vieil ivrogne le jus d'une grappe de raisins bleus qu'elle presse de sa main. A l'extrémité gauche, un faune joue de la double flûte ; à droite, un satyre embrasse une vieille

bacchante qui porte un flambeau allumé. En bas, à droite, deux petits génies, dont l'un présente un cep de vigne chargé de fruits à Silène. Toutes les figures, de grandeur naturelle, sont vues jusqu'aux genoux. A gauche, un fond clair ; à droite, un pommier au feuillage sombre. Le coloris est chaud, les carnations molles et plissées, la lumière abondante. La composition est pleine d'entrain, le groupe principal très heureusement disposé. Les enfants qui présentent les raisins sont charmants.

Les figures sont de la main de Rubens, le paysage et les fruits d'un collaborateur.

Le tableau nous semble dater de 1627 environ.

Il a fait partie de la collection du duc de Richelieu et fut décrit par de Piles. Cet auteur dit : « Rubens fit ce tableau en concurrence du Dominicain, du Guide, du Guerchin, de l'Albane, du Poussin, de Van Dyck, de Reimbrant, et des autres peintres de son tems qui tenoient un rang considérable dans la république de la peinture. Van Uflen, un des plus grands curieux qui ait jamais été, prit plaisir a faire travailler tous ces illustres en même tems, pour juger de leurs ouvrages de la manière du monde la plus sûre et la plus sincère ; je veux dire, par comparaison, et en les approchant les uns des autres (1). » Il résulte de ce passage que l'amateur Van Uffelen a possédé ce tableau avant le duc de Richelieu et l'a commandé à Rubens. Plus tard, il passa dans la galerie du duc d'Orléans qui le donna, dit-on, à un gentilhomme. Il a été vendu ensuite dans la collection Lucien Bonaparte (Londres, 1816), 950 guinées, à M. Stanley ; dans la collection Bonnemaison (Paris, 1827), 21,000 francs ; il fut acheté par John Smith et vendu la même année à Sir Robert Peel, 1100 livres sterling. La National Gallery de Londres l'acquit, en 1871, avec les autres tableaux de ce dernier propriétaire.

Gravures : V. S. 143, Gio. Folo ; 144, N. de Launay (Collection du Tartre). Non décrites : Reveil (Musée de peinture, 8) ; Pistrucci ; Anonyme (Galerie Lucien Bonaparte).

La gravure de de Launay a été faite d'après une copie qui s'est trouvée dans la collection du Tartre et fut vendue (Paris, 1804) à 1500 francs. La composition est élargie du côté des enfants, ou l'on voit une tête de bouc. La nudité de Silène est couverte par une draperie.

Voir planche 209.

(1) De Piles : *Œuvres*, IV, 336.

La Marche de Silène.

(Silène soutenu par un satyre et un faune).

Silène est soutenu par un satyre qui, marchant en avant, entraine le gros ivrogne après lui et par un faune qui, fermant le groupe, le pousse par derrière. Un des bras de Silène pend inerte, l'autre est passé autour du milieu du satyre. Le fond consiste en un paysage ; dans les airs, on voit une cigogne tenant une anguille dans le bec.

Gravures : V. S. 138, S. a Bolswert ; 139, Christophe Jegher ; 140, Cabasson (vignette gravée sur bois pour l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc).

Henri Hymans présume que la planche signée « S. a Bolswert » est une copie de la gravure de Jegher, faite par un artiste inconnu et que la signature est fausse (1). Son hypothèse, basée sur la médiocrité de la gravure sur cuivre, se confirme par le fait que Jegher ne gravait guère d'après les tableaux de Rubens, mais taillait en bois les dessins du maître; de sorte que la similitude parfaite entre les deux estampes s'explique naturellement par la supposition que la gravure sur cuivre est faite, non d'après une peinture, mais d'après la gravure sur bois. Un autre fait vient à l'appui de cette hypothèse, c'est que la signature de Bolswert est tracée en caractères fort différents de ceux que cet artiste emploie d'ordinaire. Mais, si la gravure de Bolswert est apocryphe, rien n'autorise plus à croire que la composition, telle que nous la voyons dans la gravure de Jegher a été peinte par Rubens, le maitre modifiant d'ordinaire le dessin des tableaux qu'il faisait graver sur bois. Le satyre et le faune sont entièrement conformes à ceux du groupe de *Bacchus soutenu par un satyre et un faune* que nous avons décrit sous les nos 575 et 576 et, selon toute probabilité, Rubens, tout en utilisant des parties de tableaux anterieurs, a dessiné cette composition expressément pour être gravé par Jegher.

La Marche de Silène.

(Silène conduit par deux Bacchantes).

Silène, soutenu par deux bacchantes, marche au milieu d'un groupe de cinq personnes. A la tête du cortège se trouvent l'une des bacchantes et un

(1) H. Hymans : *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.* P. 326.

satyre qui joue de la flûte. Derrière Silène, la seconde bacchante qu'un pan cherche à embrasser et qui joue du tambourin. Un second satyre marche à côté d'eux. Sur le devant, une amphore renversée, des fruits, et une faunesse ivre, couchée par terre avec deux petits satyres suspendus à ses mamelles.

Au premier état, la gravure porte l'inscription : „ Guil. Panneels condam Dicip. P. P. Rubeni fecit Argentorat. 1632 „ ; au second : „ Panneels fecit P. P. Rubeni inv. F. v. W. exc. „ Il résulte de la première de ces versions que la composition, aussi bien que l'exécution de la planche est de Panneels ; de la seconde, qu'ici encore Van den Wyngaerde a altéré l'inscription primitive pour pouvoir attribuer la composition de l'œuvre à Rubens.

Gravure : V. S. 127, G. Panneels.

Dans la collection Paul Methuen, Smith *(Catalogue.* II, 916) décrit de la manière suivante une esquisse en grisaille qui a une ressemblance frappante avec la gravure de Panneels.

„ Silène est représenté, chancelant, entre deux nymphes dont l'une est en avant, la main sur la poitrine de l'ivrogne; l'autre, dansant à ses côtés, le tient par le bras gauche et joue gaiement du tambourin, pendant qu'un satyre, le bras gauche autour de la ceinture de la bacchante, cherche à embrasser celle-ci. Deux autres satyres, dont l'un porte un Cupidon sur les épaules, ferment le cortège, qui est précédé par un troisième satyre tenant une nymphe dans ses bras. Du côté opposé se trouve une bacchante penchée en avant et allaitant deux petits satyres. „ Dans cette composition, le satyre qui porte un Cupidon et celui qui tient une nymphe dans ses bras, diffèrent seuls des personnages de la gravure de Panneels.

La Marche de Silène.

(Silène accompagné d'un satyre et d'une bacchante).

Silène, vu de face, a le front chauve et est couronné de pampres ; il porte sur les bras une draperie dans laquelle se trouvent des raisins. Un satyre, tenant d'une main une coquille d'où le vin dégoutte, presse de l'autre une grappe de raisins sur la tête du demi dieu ; une bacchante, jouant des castagnettes, se voit à gauche.

A en juger d'après la gravure, le tableau n'est pas de Rubens, mais de Jordaens.

En 1763, lorsqu'il fut gravé, il appartenait à Thomas Lenvis, Anglais.

Dans le cabinet de Léopold-Guillaume, peint par Teniers (Galerie de Schleissheim, 811), on voit figurer ce tableau.

Gravure : V. S. 126, Carol. Faucci, Florence, 1763.

Silène monté sur un âne.

H. 122. L. 214.

Le principal groupe de la composition est formé par Silène, un âne et trois satyres ; deux de ces derniers hissent le dieu joyeux sur la bête, le troisième soutient la tête du gros ivrogne. A gauche, il y a une bacchante assise et, derrière elle, un satyre versant du vin d'un vase dans une coupe qu'elle lui tend. Un enfant nu est couché à ses côtés ; il tient dans la main une botte de raisins qu'un jeune satyre essaie de lui enlever. En dehors de ces figures, il s'y trouve encore quelques enfants avec des panthères et des tigres, et, plus loin, Bacchus couronné de pampres.

Vendu dans la collection de M. Caulet d'Hauteville, en 1774, au prix de 6000 francs (1).

681. SILÈNE, BACCHUS ET SATYRE.

Les inventaires des tableaux appartenant au roi d'Espagne signalent, au palais de Madrid, en 1794, un tableau, désigné comme suit : un Silène accompagné de deux garçons tenant des raisins, et une lionne avec des lionceaux ; haut de $2\,^1/_2$ varas, large de $^7/_4$ de vara (2).

Le Triomphe de Bacchus (Silène ?).

Voorhelm Schneevoogt (n° 134) mentionne encore un *Triomphe de Bacchus* (Silène ?), composition singulière de cinq figures, gravée en manière noire par J. Jehner.

Le Banquet de Térée (Voir n° 553).

(1) J. Smith : *Catalogue* II, 680.

(2) Cruzada Villaamil : Op. cit. P. 321, n° 25.

682. LES NOCES DE THÉTIS ET DE PÉLÉE.

Le peintre a représenté les noces de Thétis et de Pélée, au moment où les convives étant réunis, la déesse Éris que l'on avait oublié d'inviter, vient de jeter sur la table la pomme de discorde, portant l'inscription : « A la plus belle. » A gauche sont assis Pélée et Thétis ; derrière la table, Junon, Jupiter, Neptune et une déesse. Mercure se tient debout derrière Jupiter. Au premier plan, on voit Vénus, Mars et Hercule assis, Minerve, debout à droite, et une déesse. Junon, Vénus et Minerve se disputent la pomme ; Jupiter, pour terminer la querelle, la tend à Mercure qui la remettra à Pâris. Dans le haut, à gauche, une draperie et, plus à droite, la Discorde ailée. Sur le devant, Cupidon contre les genoux de sa mère.

Dans la vente De Roore (La Haye, 1747) : « la Pomme de Discorde sur la table des Dieux » H. 10 1/2, L. 16 1/2 pouces, fut adjugé à 141 florins. Dans la vente Van der Marck (Amsterdam, 1773), le même tableau valut 261 florins.

Gravures : V. S. 98, Franciscus Van den Wyngaerde. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris conserve une épreuve de cette planche non achevée et présentant quelques retouches faites à la plume.

Voir planche 210.

Thétis suppliant Jupiter en faveur de son fils Achille.

Dans la vente de la collection de sir Joshua Reynolds (Londres, 1795), on adjugea, au prix de 25 guinées, un tableau de Rubens intitulé « Thétis suppliant Jupiter en faveur de son fils Achille. »

683. LE TIGRE ET L'ABONDANCE.

(Neptune et Cybèle ou *l'Alliance de la Terre et de l'Eau).*

Paris. Galerie Sedelmayer. En 1887.
Toile. H. 204, L. 162.

Un dieu marin, vu de dos, est assis sur un rocher, le bras appuyé sur une urne fluviale ; de la main droite, il tient son trident. Il est couronné de verdure, les reins sont entourés d'une grosse draperie blanche. A gauche, une déesse, tenant la corne d'abondance, est debout,

les jambes croisées. Elle est vue de face et entièrement nue, sauf un lége tissu sur la hanche. Elle met une main sur celle du dieu qui repose sur l'urne ; de l'autre, elle tient sa corne, dont la pointe est appuyée sur le sol. Au second plan, au-dessus de la tète de l'Abondance, un génie ailé portant une draperie rouge et tenant une couronne ; sur le devant, le buste d'un triton soufflant dans une conque. Deux petits génies émergent de l'eau ; l'un tient un poisson et regarde la déesse, l'autre dirige les yeux vers le spectateur. A gauche, un tigre appuie la patte contre la corne d'abondance. Dans le haut, un rocher. La composition est heureuse et bien pondérée.

Les figures du tigre, de l'abondance, du triton et des génies sont de la main de Rubens, les accessoires d'un collaborateur. C'est un bon morceau, sans grand éclat, du premier temps du maître, probablement fait en Italie.

Le tableau s'appelle le *Tigre et l'Abondance* dans le catalogue du musée de St-Pétersbourg ; *Neptune et Cybèle* ou *l'Alliance de la Mer et de la Terre* dans le catalogue de Voorhelm Schneevoogt ; l'*Alliance de l'eau avec la Terre* sur la gravure de Vangelisti.

Michel décrit un tableau qui se trouvait dans le palais Chigi et dont la composition correspond à celui que nous venons de décrire. Il l'appelle le *Tibre* et le croit peint en Italie (1).

Nous croyons que Rubens a voulu représenter l'Alliance fécondante de l'Eau et de la Terre. La gravure de De Jode est un document concluant en faveur de cette thèse. Neptune, dieu de l'eau, y est bien reconnaissable à son trident ; Cybèle, déesse de la terre féconde, n'est pas moins clairement indiquée par sa couronne murale et par sa corne d'abondance.

Le présent tableau provient de la collection de Lord Lyttelton et de celle de Sir Thomas Lawrence. Dans la vente de cette dernière, il fut adjugé à 250 livres sterling.

Dans la vente Munro (Londres, 1847), on adjugea une esquisse allégorique d'un dieu fluvial avec deux nymphes, dont l'une porte une corne d'abondance. Probablement, le sujet du présent tableau.

Gravures : V. S. 30, P. De Jode. Dans la gravure de De Jode, le tigre et les petits génies dans l'eau manquent.

Voir planche 211.

---

(1) MICHEL : *Histoire de la vie de P. P. Rubens.* P. 35.

684. LE TIGRE ET L'ABONDANCE.

St-Pétersbourg. Ermitage, 554.
Toile. H. 224, L. 162.

Le musée de l'Ermitage, à St-Pétersbourg, possède un tableau de la même composition attribué à Rubens. Le dieu marin a de vigoureuses chairs brunes, le triton a des carnations encore plus sombres, la déesse est toute blanche. Les ombres sont très fortes.

Le tableau a été acheté par l'empereur Paul I.

Il a une singulière ressemblance avec les œuvres de Jordaens. Le triton pourrait être aisément attribué à ce dernier ; Neptune a les profonds vallonnements dans le dos qui distinguent ce dernier maître.

Les figures sont de la main de Rubens ; les accessoires sont probablement de Wildens et ont été légèrement retouchés par le maître.

Gravure, non décrite : Sanders (dans l'ouvrage de Labensky).

Photographie : A. Braun.

Le Tigre et l'Abondance.

H. 50,5, L. 40.

Vangelisti a gravé le même sujet. Le dieu marin ne porte pas de trident et pose une main sur le genou ; la déesse tient d'une main la corne d'abondance et pose l'autre sur l'épaule de Neptune ; le génie ailé, dans le haut, est remplacé par un petit amour planant dans les airs et tenant une couronne au-dessus de la tête de la déesse. A côté de celle-ci, un satyre portant un panier de fruits sur l'épaule ; un tigre se dresse contre lui. Les deux têtes de génies manquent dans le bas.

Quand Vangelisti grava le tableau, celui-ci appartenait à M. Caulet d'Hauteville. Il fut adjugé dans la vente de son cabinet (Paris, 1775) à 161 livres. On ne le regardait donc pas comme authentique.

Dans la vente du prince de Carignan (Paris, 1742), un tableau, représentant un *Dieu marin incliné sur son urne,* entouré de joncs et d'autres plantes marines, fut adjugé à 1600 francs (Toile. H. 151, L. 97).

Gravure : V. S. 31, Vangelisti (Inscription : « *Alliance de l'eau avec la Terre.* Dedié à M. Caulet d'Hauteville, secrétaire du Roy. Tiré du tableau de son cabinet de même grandeur »).

685. LE TIGRE ET L'ABONDANCE.

Cambridge. Musée, 267.
Panneau. H. 34,5, L. 30.

Le musée de Cambridge possède l'esquisse d'un tableau, dont la composition est identique à celle que Vangelisti a gravée. Les deux figures principales sont les mêmes ; le faune est placé un peu plus haut ; on ne distingue point le tigre, mais il se peut qu'il soit coupé. Pour le reste, les différences consistent dans des variantes de détails.

L'esquisse provient de la collection Charles Finch, de Cambridge. Elle a passé dans la vente du président de Tugny et Crozat. Dans cette dernière, elle fut adjugée à 400 livres.

Photographie : Lord.

Dans la collection du comte de Mulgrave (Londres, 1832), on vendit au prix de 23 guinées un tableau, décrit de la manière suivante : « Allégorie des éléments de la Terre, de l'Eau et de l'Air représentés par un dieu marin appuyée sur une urne, avec la déesse Pomone, debout devant lui et tenant du fruit dans sa robe, et avec Cybèle, assise à sa gauche. Un tigre jouant est couché au premier plan. Esquisse légèrement traitée. Panneau. H. 11 pouces, L. 14 1/2 pouces (1). »

Voorhelm Schneevoogt mentionne par erreur, sous le n° 32, « un sujet semblable gravé par de Longueil, où l'on voit des tritons et des naïades, une tigresse et ses petits et des enfants jouant avec un crocodile. » La composition gravée par de Longueil représente, en réalité, *les Quatre parties du Monde*, du musée de Vienne.

Ulysse dans l'île des Phéaciens (Voir *Paysages).*

L'Histoire d'Ulysse (Voir plus haut, page 46).

686. LA NAISSANCE DE VÉNUS.

La belle déesse sort de la mer, dont les vagues s'élèvent très haut et dont les flots baignent encore un de ses pieds. Elle est toute nue et de ses deux mains elle tord ses cheveux. Autour d'elle, cinq amours voltigent dans les airs. A droite, une néréïde sort des ondes, portant un

(1) SMITH : *Catalogue* IX, 302.

coquillage et une branche de corail ; a côté d'elle, un triton apporte une énorme coquille ; un second souffle dans une conque. A gauche, une autre néréïde ramène à la surface des eaux un collier de perles qu'elle offre à Vénus. Plus loin, Neptune et Amphitrite regardent l'apparition de la déesse de l'amour. A l'extrême droite, des roseaux croissent sur le rivage. Dans le fond, le ciel est couvert de légers nuages.

Une copie de ce tableau se trouve dans la galerie du château de Sans Souci, à Potsdam (Toile. 8 pieds 10 pouces de haut, sur 9 pieds 3 pouces de large). Elle est mentionnée sous le n° 23 dans le catalogue de cette galerie publiée en 1771. Cette copie ou la peinture originale se trouvait à Honslaerdijk, château des princes d'Orange, en 1707 (1). Elle fit partie des tableaux choisis par le grand électeur de Brandebourg lors du partage de la succession d'Amalia, veuve du prince Frédéric-Henri.

Cette composition offre la plus grande ressemblance avec celle dont Rubens fit l'esquisse, que Corneille De Vos ou un autre collaborateur exécuta pour la Torre de la Parada (Voir notre n° 554) et qui se trouve aujourd'hui au musée de Madrid, n° 1794.

Gravure : V. S. 39, P. Soutman.

Voir planche 212.

687. VÉNUS SORTANT DES EAUX.

Collection du duc de Portland.

La déesse de l'amour sort des eaux, le genou appuyé sur la tête d'un dauphin, le regard dirigé vers le ciel et tenant dans la main levée un collier de perles. Deux néréïdes sont à ses côtés et la soutiennent. L'une de celles-ci soulève une banderole, à laquelle est attachée une guirlande de fruits que portent trois amours. Devant la déesse s'avance une néréïde assise sur le dos d'un triton qui souffle dans une conque. A la tête du cortège nage un second triton, soufflant également dans une conque. Au-dessus de la guirlande, on voit deux têtes de jeunes génies et une troisième tête barbue, personnifiant les vents.

Henri Hymans pose la question : « L'œuvre originale ne serait-elle pas

(1) Honslaerdyck. Beneden quartieren : Een zeetriumph van Venus met Neptunus en Amphitrites door Rubens. (*Oranische Erbschaft*, Berlin. Geheimes Staatsarchiv.)

cette « Saliere d'yvoire représentant une troupe de Nymphes et de Tritons avec des petits anges qui attachent des festons de l'invention de M. Rubens », inscrite au catalogue des objets délaissés par le peintre (1) ?

Goeler von Ravensburg admet la probabilité de cette hypothèse (2). Nous nous rallierions volontiers à cette opinion, la composition ayant manifestement le caractère d'un bas-relief ; seulement les termes de la dédicace de la gravure affirment positivement que la composition était peinte « en vives couleurs » et, s'il est probable qu'elle a servi de modèle à la salière en question, il est prouvé par cette affirmation qu'elle a fourni au peintre la matière d'un tableau.

Waagen signale, dans la collection du duc de Portland, une grisaille légèrement touchée, représentant un Triton avec nymphes marines et enfants portant des festons de fruits (3). C'est bien là le sujet de la présente composition, et par « vives couleurs » il faudrait donc entendre le ton pétillant de la grisaille.

La composition présente une ressemblance frappante avec celle qui décore le plat de l'aiguière, faite par Théodore Rogiers, d'après un modèle de Rubens.

Gravures : V. S. 37, Petrus de Jode (Dédicace : Nobilissimo et eruditissimo juveni Theodoro Theodosy Kerckrinck sedulo bonarum artium, altiorumque studiorum investigatori hunc Veneris mari ortæ triumphum ab incomparabili Rubenio ævi nostri Apelle inventum ac vivis coloribus expressum cura impensisque suis æri incisum lub. mer. dedicabat Franciscus Vanden Enden) ; 38, P. Spruyt, 1761.

Voir planche 213.

688. LA NAISSANCE DE VÉNUS.

Londres. National Gallery, 1195.
Grisaille. Panneau. H. 58, L. 76.

GRISAILLE qui a servi de modèle pour un plat d'aiguière en argent, fait par l'orfèvre Théodore Rogiers pour le roi d'Angleterre Charles I. Sur le fond du plat, de forme ovale, on voit Vénus, escortée de trois nymphes, s'élevant sur les ondes. D'une main, la déesse soulève un voile qui flotte à la hauteur de son cou ; elle donne l'autre main à l'une de ses

(1) H. HYMANS : Op. cit. P. 393.
(2) GOELER VON RAVENSBURG : Op. cit. P. 113.
(3) WAAGEN : *Treasures*. IV, 515.

compagnes. Une deuxième nymphe offre à la déesse un collier de perles ; une troisième appuie le pied et la main sur le rivage. La déesse elle-même touche la terre. Derrière ce groupe, une nymphe est montée sur le dos d'un triton qui souffle dans une conque. A droite, la côte rocheuse, où l'on voit un arbre. Dans le haut, une tête soufflante, allégorie du vent, et deux génies tenant une couronne, dont le plus petit porte encore une palme. Le fond du plat est entouré d'un cercle de coquillages. Sur le marli, on voit des nymphes et des petits génies chevauchant sur des dauphins, des chevaux marins et des cygnes. En haut, Neptune et une déesse, appuyés sur une urne fluviale ; en bas, Psyché et Cupidon.

La grisaille, peinte en blanc, bistre et gris, est légèrement traitée ; elle est entièrement de la main de Rubens et faite en 1630, ou peu de temps après.

L'aiguière était ornée sur la panse oviforme d'un *Jugement de Pâris.* On voyait les trois déesses se découvrant devant Mercure, debout, la pomme à la main, et Pâris assis, la houlette dans une main, le menton reposant sur l'autre. Derrière eux, Jupiter assis sur son trône et un messager ailé tendant une couronne. Du côté opposé sont assis Neptune et deux déesses. Sur le pied de l'aiguière des naïades sont accroupies ; au sommet du col, entre l'anse et l'embouchure, un génie, tenant un coquillage, est assis à cheval.

La composition est d'une grâce extrême, malgré la corpulence des figures.

Elle se retrouve presqu'identiquement dans le *Jugement de Pâris* du musée de Madrid, n° 1590 (Voir notre n° 662).

La grisaille, donnant le modèle du plat, fut adjugée dans la vente Hamilton (Londres, 1882) pour la somme de 1600 guinées à M. Beckett Denison. A la vente de ce dernier (Londres, 1885), elle fut achetée par la National Gallery à 640 guinées.

Gravure : V. S. 65, Jacobus Neeffs (Inscription : P.-P. Rubens pinxit pro Carolo I magnæ Britanniæ Franciæ et Hiberniæ rege. Theodorus Rogiers celavit Argento).

La gravure de Neeffs est fort mal faite. Dans la reproduction du plat, elle omet, dans le ciel, le génie soufflant le vent ; elle rend si mal l'aspect du rivage qu'on croit voir Vénus et toutes ses compagnes au milieu de l'eau ; les figures d'ailleurs sont disgracieuses.

Phototypie (de la grisaille de la National Gallery) : Hermann Costenoble dans Goeler von Ravensburg : *Rubens und die Antike.* P. 114).

La Naissance de Vénus (Voir n° 554).

689. LA TOILETTE DE VÉNUS.

Vienne. Galerie du prince de Liechtenstein, 204.
Panneau. H. 124, L. 98.

Vénus est vue de dos; la tête est tournée à gauche et se présente de profil au spectateur. Elle est entièrement nue; au haut du bras, elle porte un bracelet. Cupidon tient devant elle un miroir octogone dans lequel elle regarde son image, tandis qu'une négresse qui se tient derrière elle arrange la chevelure de la déesse. Celle-ci est de carnation moelleuse, ses cheveux sont blonds ; c'est un type de belle pécheresse.

Le tableau est tout entier de la main de Rubens, la coloration est chaude et ferme. Cette excellente pièce date de 1620 environ.

Dans la mortuaire de Rubens, on vendit, au prix de 300 florins, à Pierre Van Hecke « une Vénus se mirant » (1). Ce tableau est désigné dans le catalogue des peintures délaissées par Rubens, sous le titre de « Vénus qui se mire avec Cupidon » et est rangée parmi les « Peintures faictes par feu Monsieur Rubens en Espagne, Italie, et aultre part tant après Titien qu'autres renommez maistres, » et porte le nº 48. C'est bien la pièce dont il s'agit ici.

Le tableau du Titien que Rubens a imité appartient à Lord Darnley et se trouve dans sa galerie à Cobham-House.

La galerie de Hampton Court, nº 441, possède une répétition du tableau de Rubens. Dans la vente Charles Spruyt (Gand, 1815), une autre répétition (Panneau. H. 118, L. 97) fut adjugée à Loose, au prix de 60 florins. Le catalogue dit que Ph. Spruyt a gravé cette pièce à l'eau-forte. C'est probablement la gravure anonyme citée par Voorhelm Schneevoogt sous le nº 41.

Gravures: V. S. 40, G. Panneels; 41, Anonyme avec quelques changements, La gravure de Panneels diffère si considérablement de la composition de Rubens qu'elle en est plutôt une libre imitation qu'une reproduction. L'amour tient le miroir, une vieille femme arrange les cheveux de Vénus qui est assise et vue de dos. Seulement, la pose des figures est autre, et elles sont vues tout entières, tandis que, dans l'œuvre de Rubens, elles sont coupées par le bas et Vénus n'est vue que jusqu'aux genoux. Le second état de la

(1) Den eerste Meerte anno 1641, ontfangen van Sr Peeter Van Hecke, dry hondert guldenen eens, voor eene schilderye van *Venus haer spiegelende*, hem vercocht : comt gl. 300. P. GÉNARD *Succession de Rubens*. Bulletin des Archives d'Anvers. II, 82.

planche de Panneels porte l'inscription suivante : « Excellentissimi Pictoris Petri Pauli Rubeni *inve.* Discipulus Guiliel : Panneels Antverpiensis francofurti ad Moenum *fecit* 1631. » Les mots *inve.* et *fecit* ont été manifestement gravés par une autre main que le reste de l'inscription. Dans le premier état de la gravure, que nous n'avons pas rencontré, au lieu de *inve.*, il doit y avoir eu *quondam* et le mot *fecit* doit avoir été mis à la place de *inv. et fe.* C'est encore une imitation libre d'un tableau de Rubens, gravée par Panneels, dont Van den Wyngaerde a frauduleusement attribué la composition à Rubens.

Sous le n° 42, Voorhelm Schneevoogt mentionne une reproduction de *Vénus à sa toilette* du musée de Florence par J. B. Patas. Comme cette galerie ne possède pas de tableau représentant ce sujet, il y aura erreur et l'auteur aura confondu avec le présent tableau la *Vénus et Adonis* qu'il décrit sous le n° 55.

Photographie : Miethke et Wawra.

690. VÉNUS ET ADONIS.

La Haye. Musée, 217.
Panneau. H. 59, L. 81.

Adonis est prêt à partir ; de la main gauche, il tient une lance, sur laquelle il s'appuie. Vénus, descendant de son char, attelé de deux cygnes qui se caressent, s'est suspendue à son cou et le regarde amoureusement. Tous deux sont nus, à l'exception d'un bout de draperie. Cupidon retient le beau chasseur par la jambe ; un des chiens se tourne vers son maître en aboyant ; deux autres l'attendent. Dans le lointain, des champs accidentés et des arbres.

Les chairs sont d'une nuance douce et claire ; les formes des corps sont fort belles. Le tableau est peint avec beaucoup de soin, les contours mollement dessinés, les figures adorables. Celles-ci sont de la main de Rubens ; le paysage, qui est un peu opaque, nous semble de Wildens, de même que le char et les cygnes. Les chiens, par contre, trahissent la main du maître.

Le tableau est peint vers 1620.

Il fut adjugé dans la vente Boudewyn de Man (Delft, 1644) à 500 florins ; Van Schuylenburg (La Haye, 1735), 840 florins ; Da Costa (La Haye, 1764), 1035 florins. Il s'est trouvé dans les collections G. Van Slingelandt et Guillaume V.

Le musée de Dresde (nº 991) en possède une copie (Panneau. H. 60,5, L. 83). C'est probablement le tableau qui, dans la vente du prince de Carignan (Paris, 1742), fut adjugé à 1200 livres. Le catalogue du musée de Dresde nous apprend que dans l'inventaire de Guarienti, dressé avant 1753, il est inscrit comme provenant de la collection du sénateur Isolani, à Bologne.

Gravures non décrites : C. Normand (dans les Annales du musée) ; Lerouge, terminée par Villerey (dans le musée Napoléon) ; A. L. Zeelander (dans le recueil Steengracht) ; N. Pieneman (lithographie, dans le recueil Desguerrois) ; J. J. Mesker (lithographie, Kunstkronijk, 1876).

Photographie : A. Braun.

691. VÉNUS ET ADONIS.

St-Pétersbourg. Hermitage, 549.
Panneau. H. 84, L. 91.

Composition identique à la précédente. La seule différence consiste en ce que le tableau de St-Pétersbourg est notablement plus en hauteur que celui de La Haye. Tandis que dans ce dernier, le fer de la lance d'Adonis ne se voit pas, il est visible dans le premier. Le paysage du fond diffère également dans les deux exemplaires.

Dans le tableau de St-Pétersbourg, la peinture des trois personnages est soignée ; les chairs ont des ombres bleuâtres, des empâtements clairs sur les saillies. Le travail est de la main du maître, à l'exception des animaux et accessoires, qui sont de Wildens, retouchés légèrement par Rubens. Le tableau date de 1615 environ.

Il provient de la collection Cobenzl.

Gravure : V. S. 56, P. I. Tassaert (d'après le tableau du comte de Cobenzl).

Photographie : A. Braun.

Voir planche 214.

692. VÉNUS ET ADONIS.

Dusseldorf. Musée, 110.

La même composition que celle du tableau de La Haye, avec quelques différences dans les parties accessoires ; mais ici de grandeur plus que nature, peint par un disciple et peu retouché par le maître. Le paysage est de Wildens.

Le graveur J. Finney a gravé une estampe de cette composition présentant quelques variantes avec la précédente, d'après un tableau qui se trouvait en possession de M. Crespigny, à Southsee-house (V. S. 57).

693. VÉNUS ET ADONIS.

Florence. Galerie degli Uffizi, 812.
Panneau. H. 70, L. 99.

Au milieu du tableau, Vénus est à demi couchée sur un coussin au pied d'un arbre. Sa jambe gauche est nue, la jambe droite est couverte d'une draperie rouge, le buste est nu. Elle étend la main droite et, du bras gauche, elle enlace Adonis, en le regardant d'un air suppliant. Le beau chasseur est prêt à partir ; du bras droit, il entoure le cou de Vénus ; de la main gauche, il tient une lance. Un amour cherche à le retenir par la jambe ; une furie le tire par le manteau, lequel, agrafé sur l'épaule, lui couvre le dos et le milieu du corps. A droite, cinq amours gardent cinq chiens, dont deux sont couchés. A gauche se trouvent les trois Grâces, dont l'une écarte la draperie qui couvre Vénus, afin de faire naître chez Adonis le désir de rester. La scène se passe dans un paysage ; dans le fond, un grand arbre étend ses rameaux sur toute la partie supérieure. Dans cet arbre est tendue une draperie rouge. A droite, le ciel est d'un bleu clair parsemé de nuages ; à gauche, on voit un rocher sombre. La lumière est chaude et blonde ; le tableau est traité vaporeusement sans beaucoup de relief ni d'éclat. Les poses d'Adonis et de Vénus sont heureuses et distinguées ; les trois Grâces sont mal venues ; le groupe des amours avec les chiens est assez bien réussi.

Le tableau est de la même époque que la *Vénus et Adonis* de la Haye, c'est-à-dire de 1620 environ.

Il fut transporté à Paris et figure dans la notice des tableaux placés dans la galerie Napoléon pendant l'impression du livret sous le nº 1228.

Gravures : V. S. 54, Fr. Ant. Lorenzini ; 55, J. B. Patas.

Photographie : Brogi.

Voir planche 215.

694. VÉNUS ET ADONIS.

Blenheim. Collection Marlborough.
Toile. H. 183, L. 229.

Adonis est debout à gauche, la main appuyée sur la lance, ses chiens à côté de lui. Cupidon cherche à le retenir par la jambe. Vénus, assise sur un banc de gazon, toute nue, avec une simple gaze sur le milieu du corps, cherche également à retenir son bien-aimé. L'expression suppliante de la déesse, dont les beaux yeux brillent de l'éclat des larmes, est admirable. Son teint clair est adouci par l'ombre transparente qui tombe sur son visage. Adonis par contre est le rude chasseur qui abandonne la divine amoureuse pour ses chiens et pour les mâles plaisirs de la chasse. L'arc et le carquois de Cupidon gisent par terre. Dans le fond, un paysage. Cette dernière partie, ainsi que les chiens, sont peints par Wildens. Les figures, de la main de Rubens, sont exécutées dans une gamme chaude. Le tableau est excellent, mais ne justifie cependant pas l'enthousiasme du catalogue de la collection qui le déclare, aussi bien pour la composition que pour le coloris, un des plus beaux exemples de la puissance du maitre.

La composition est évidemment inspirée par le tableau du Titien qui fait partie du musée royal de Madrid et dont un second exemplaire se trouve à la National Gallery de Londres.

Le tableau date de 1620 environ.

Il fut donné en cadeau par l'empereur d'Allemagne à John Marlborough.

Dans la vente des tableaux du duc de Marlborough (Londres, 1886), il fut adjugé, au prix de 7200 guinées, à Agnew et acheté probablement pour le compte du Duc.

---

695. VÉNUS ET ADONIS.

Dans la mortuaire de Rubens (catalogue, n° 45) se trouvait une *Vénus et Adonis* d'après le Titien qui fut vendue au prix de 1500 florins au roi d'Espagne. Pacheco affirme que Rubens exécuta cette copie en 1628. Les inventaires des tableaux appartenant aux rois d'Espagne ne mentionnent pas cette œuvre qui, au moins par la composition, est identique, au numéro précédent.

696. VÉNUS PLEURANT LA MORT D'ADONIS.

Londres. Collection Th. Hope.
Toile H. 225, L. 300.

La composition consiste en six figures de grandeur naturelle. Au premier plan d'un paysage boisé gît le corps inanimé d'Adonis. A sa tête se tient la déesse Vénus, un genou en terre, pleurant la mort de son amant ; derrière ce groupe se trouvent trois nymphes et Cupidon, tous profondément affligés. Deux des chiens du chasseur se tiennent à gauche, un épais fourré d'arbres forme l'arrière-plan. Les figures sont peintes dans la manière soignée et finie du maître ; le tableau est admirablement dessiné, spécialement le corps d'Adonis ; le paysage est de la main de Wildens.

Le tableau provient de la collection Bryan (Londres, 1798), où il fut adjugé à 1407 livres sterling.

Suivant Bellori, Rubens peignit un Adonis mort dans les bras de Vénus pour le seigneur Gio. Vincenzo Imperiale à Gênes (1).

La galerie de Dulwich Collège possède un panneau, mentionné comme une esquisse de ce tableau, où Vénus n'est accompagnée que d'une nymphe (N° 227. Panneau. H. 47, L. 63).

Vénus pleurant la mort d'Adonis.

Panneels a gravé une eau-forte, où l'on voit, sur le devant, le corps inanimé d'Adonis, sa lance et son cor de chasse près de lui. Vénus à genoux, les deux bras levés, pleure la perte de son amant. Son char attelé de deux cygnes se voit à l'arrière-plan, à droite ; les trois chiens de

(1) Bellori. I, 227.

chasse d'Adonis sont tristement assis à gauche, sur une éminence, près d'un arbre.

C'est encore une des pièces que François Van den Wyngaerde a démarquées pour les attribuer à Rubens. Sur le second état de la planche, on lit: Guil^s Panneels fecit Rubeni in. Franc. v. Wyn ex. - Les mots *fecit* et *in.* ont été frauduleusement introduits dans cette inscription. Celle du premier état de la planche, que nous n'avons pas rencontré, doit être - Guil^s Panneels disc. Rubeni fecit. -

Gravure : V. S. 59, G. Panneels.

697. VÉNUS ET CUPIDON ASSIS SUR UN LIT.

Dans la mortuaire de Rubens (Catalogue, n° 47) se trouvait une *Vénus et Cupidon sur un lit.* Le tableau fut vendu au roi d'Espagne pour la somme de 1200 florins.

De même que notre n° 695, ce tableau n'est point inscrit dans les inventaires de ceux qui appartenaient aux rois d'Espagne.

Vénus, blessée par une épine, est consolée par les amours.

Dans la vente Thellusson (1777), une esquisse, représentant - Vénus blessée par une épine et consolée par les amours, - (H. 75, L. 57) fut adjugée au prix de 600 francs.

Vénus et Cupidon dans une guirlande de fleurs.

Sous ce titre, un tableau est mentionné dans l'inventaire de la galerie de Cassel fait en 1749 (Panneau. H. 88, L. 68). Il fut enlevé par le roi Jérôme et a disparu depuis lors.

698. VÉNUS REFROIDIE.

Anvers. Musée, 684.
Panneau. H. 143, L. 185.

Dans un paysage rocheux Vénus est assise par terre sur une draperie rouge et un léger tissu de gaze. Elle est toute nue et se ramasse sur elle-même pour se réchauffer, le coude sur les genoux, la tête sur une des mains. Elle est vue de trois quarts, en grande partie sur le dos.

Ses cheveux crépelés blonds, à reflets dorés, sont dénoués. Elle en tient une tresse de la main sur laquelle elle appuie le menton. A côté d'elle, à gauche, Cupidon est accroupi sur son carquois, souffrant plus encore du froid que sa mère. Il n'a pour se couvrir la tête et les épaules que le mince tissu blanc sur lequel Vénus est assise ; le reste de son joli corps potelé est nu. Au-dessus de ce groupe, un pan moqueur montre du doigt la Vénus grelottante et lui tire la langue. Il s'apprête à s'en aller, emportant une corne d'abondance remplie de raisins, d'épis de blé et de fruits. Il est nu, de carnation brune, et a des oreilles de chèvre ; une légère draperie de peau d'agneau lui passe sur l'épaule. Le fond du tableau est formé d'un paysage très sombre ; à droite, on voit le rocher ; par terre, de maigres fleurs. Un caillou sur le devant porte l'inscription: - P. P. RVBENS. F. 1.6.1.4. -

La déesse est peinte dans la pâte avec grand soin ; elle présente la plus grande analogie avec la Susanne du tableau de Munich et du tableau de la collection Verlat (Voir nos nos 134 et 135). Elle est dodue sans être corpulente ; la chair a une belle couleur chaude, avec des reflets bleuâtres dans les dépressions. La tête est un peu plus durement modelée, les ombres en sont plus noires. Les trois personnages sont bien groupés, la composition est aussi heureuse que la couleur est superbe.

Primitivement, le tableau était haut de 121 centimètres et large de 95. Pour en faire une pièce de cheminée, on l'a élargi à droite de 22 centimètres, à gauche de 68, en haut de 22. Les parties ajoutées sont d'une main étrangère et représentent, à droite, des rochers, à gauche, un paysage avec des arbres, en haut, des rochers et des arbres. Ce travail est fort insignifiant, il date probablement du XVIIIe siècle et dépare l'œuvre primitive.

Dans cette dernière, le panneau s'est disjoint et fendu en six endroits différents de haut en bas. Sur le dos de la Vénus, le bitume, dans lequel les ombres sont peintes, s'est liquéfié et à tracé de petites coulées.

Le tableau de 1614 est entièrement de la main de Rubens.

Il fut acheté et est désigné sous le nom de *Jupiter et Antiope*. Le sujet est la mise en action du dicton latin : *Sine Baccho et Cerere friget Venus*. La corne d'abondance qu'emporte le pan indique les dons de Bacchus et de Cérès ; la position et l'expression de Vénus et de Cupidon ne permettent point de douter que le sujet ne soit celui que nous indiquons.

Au siècle dernier, le tableau appartenait à M. Jean-André-Norbert Peytier de Merchten, échevin d'Anvers, né en 1706, qui avait épousé Anne-Marie-Thérèse Peeters, née en 1715. Après la mort de cette dame, le 3 août 1791, on vendit

son cabinet. Le tableau qui nous occupe fut retiré pour la somme de 1300 francs. Il passa à la fille de M. Peytier, Claudine-Marie, née en 1751, qui avait épousé, en 1782, Gaspar-Charles-Joseph de Knyff. Ces époux eurent deux enfants, Marie, née le 13 mars 1783, morte sans alliance le 27 septembre 1841, et Caroline, née en février 1784. A la mort de sa sœur, cette dernière devint l'unique propriétaire du tableau qu'elle légua par testament à son parent Léonce de Knyff, fils de Charles et de Charlotte van Havre. Celui-ci avait épousé, le 29 novembre 1862, Gabrielle-Anne-Marie Van der Heyden. A son décès, arrivé le 10 juillet 1866, il laissa deux enfants, au nom desquels le tableau fut vendu, le 1 mai 1873, pour 125.000 francs à M. Joseph Allard de Bruxelles (1). En avril 1881, le musée d'Anvers l'acheta pour 100.000 fr. des héritiers de M. Allard.

M. Kums, à Anvers, possède du tableau primitif un dessin à la sanguine fait par Vorsterman pour une gravure qui n'a pas été exécutée.

Gravure, non décrite : A. Sterck.

Photographie : Indeclef.

699. VÉNUS, CÉRÈS, BACCHUS ET CUPIDON.

Cassel. Musée, 86.
Toile. H. 137, L. 194.

VÉNUS se trouve à gauche; d'une main, elle s'appuie sur le tapis rouge sur lequel elle est assise ; de l'autre, elle prend une coupe de vin que lui présente Bacchus. Celui-ci est assis par terre, au milieu de la composition et regarde amoureusement Vénus. Il porte une peau de tigre ; il est jeune et gracieux. Cérès est accroupie par terre, elle tient en main un panier de fruits et une poignée d'épis. Cupidon, debout derrière sa mère, prend une grappe de raisins que lui passe Bacchus. Le fond est formé par un paysage. Les chairs fermes ont des ombres bleuâtres. Le tableau a été fait, probablement de 1610 à 1612, par un élève d'après une composition du maître. Il représente l'amour rechauffé et reconforté par le boire et le manger. Le contraire du *Sine Baccho et Cerere friget Venus.*

La composition originale du tableau ou de l'esquisse doit avoir été faite

(1) Note de M. le chevalier Gustave van Havre, tuteur des enfants de M. Léonce de Knyff.

en Italie par Rubens ; les modèles et le dessin sont les mêmes que ceux des *Nymphes et faunes cueillant des fruits*, de la collection Menke d'Anvers, notre n° 648.

Le catalogue des tableaux délaissés par Rubens mentionne, sous le n° 142 « Bacchus, Cérès et Vénus qui s'échauffe. » L'édition anglaise du catalogue dit : « Une pièce de Vénus, Bacchus et Cérès. » Les éditions postérieures françaises ont changé abusivement la version primitive en celle-ci : « Bacchus, Vénus et Cérès se chauffant au feu. » Nous croyons que le tableau ou, du moins, la composition du tableau de la mortuaire est identique à celle de la pièce que possède le musée de Cassel.

Photographie : Kay.

700. VÉNUS DANS LA GROTTE DE VULCAIN.

(Vénus refroidie et se réchauffant).

Bruxelles. Musée, 413.
Panneau. H. 178, L. 198.

A GAUCHE, Vulcain travaille dans sa forge établie dans une grotte obscure. Teinté de rouges ardeurs par la réverbération des flammes, il chauffe une tige de fer et attise le feu de son souffle. Une enclume, un marteau, des tenailles sont posés à terre. Vénus cachant sa nudité d'une draperie rouge, repliant à moitié son beau corps découvert et se serrant comme quelqu'un qui a froid, tient par la main Cupidon qui, le carquois sur le dos, se trouve devant elle. La déesse se dirige vers Vulcain, mais elle détourne la tête pour regarder Pan qui, accroupi derrière elle, lui offre des raisins, des figues, des grenades, des abricots et des pommes. Derrière ce dieu, Pomone, portant sur l'épaule un panier rempli de fruits. A côté d'elle, Cérès la tête couronnée d'épis. L'action est double. Vulcain, tout ardent dans sa grotte obscure, s'occupe de son travail et semble ignorer la présence des autres personnages. Ceux-ci se baignent dans la chaude lumière du soleil et ne s'aperçoivent pas davantage de la présence du dieu forgeron. Cette dualité s'explique aisément. Le tableau primitif de Rubens a été mutilé, une partie en a été sciée et remplacée par un morceau de panneau peint d'une autre main. Vénus, l'Amour, Pan, Pomone et Cérès sont de la main de Rubens. Le Vulcain dans sa forge est l'œuvre d'un autre peintre ; il remplace

un groupe qui était formé d'une vieille femme, se chauffant les mains à un réchaud sur lequel souffle un enfant et d'un garçon apportant du bois. La ligne qui sépare nettement les deux parties du panneau et les deux groupes de la composition est très visible. Elle descend perpendiculairement jusqu'à la hauteur des seins de Vénus et, obliquant de là vers la gauche jusqu'à la main droite du Cupidon, elle continue de ce point vers le côté gauche pour remonter ensuite jusqu'au bord supérieur du panneau.

Le fragment enlevé au tableau du musée de Bruxelles a servi à faire un tableau séparé, *la Femme au réchaud,* qui se trouve au musée de Dresde, n° 958 (Panneau. H. 116, L. 92). A notre demande, M. Woermann, le directeur de ce musée, a bien voulu examiner le panneau de ce dernier tableau et a constaté, comme nous l'avions présumé, que le coin inférieur à droite a été ajouté postérieurement pour rendre symmétrique le fragment scié auquel ce coin manquait. Le tableau de Dresde ne présente les figures que jusqu'aux genoux ; leurs parties inférieures sont couvertes, sur le tableau de Bruxelles, par l'enclume et les outils de Vulcain (1).

Le morceau enlevé au tableau de Bruxelles mesure en hauteur 116 centimètres, dans sa plus grande largeur 60 centimètres ; la ligne diagonale marquant le coin coupé laisse 67 centimètres en hauteur et 27 centimètres en largeur aux côtés mutilés (2). La hauteur du tableau de Dresde étant de 116 centimètres et sa largeur de 92, le panneau a dû être élargi d'une bande de 32 centimètres. Celle-ci a été apportée à gauche.

On peut se demander pourquoi la mutilation a eu lieu. Nous croyons que le tableau doit avoir eu pour propriétaire un homme qui s'effarouchait de voir dans ses salons Vénus et Cérès étaler à découvert leurs charmes exubérants ; l'idée peut lui être venue d'enlever le fragment de la vieille femme qui constituait la partie la plus admirable du tableau et de céder le reste à un amateur moins scrupuleux. Celui-ci aura fait compléter le tableau et aura cherché à y introduire plus d'unité en remplaçant les figures réalistes

(1) Déjà en 1861, M. Henri Hymans faisait ressortir que le Vulcain était d'une autre main que son entourage. Il hésitait entre la double explication que Rubens aurait confié l'exécution de cette figure à un élève ou bien que la partie du panneau sur laquelle le Vulcain est peint aurait été rapportée postérieurement pour régulariser la forme du tableau (*Messager des sciences historiques.* Gand. 1861. P. 450).

(2) Mesures communiquées par M. E. Fetis, conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Bruxelles et président de la commission administrative du Musée.

par un personnage mythologique. Peut-être encore, un curieux pédantesque a-t-il trouvé que le mélange des divinités aux très modestes représentants de l'humanité formait un groupe baroque et inexplicable et a-t-il cherché un moyen de donner plus d'unité et un sens raisonnable à la composition, énigmatique pour lui.

Le Vulcain doit avoir été peint à la fin du XVII[e] siècle par un élève de Rubens ou par un descendant de son école. Ce n'est pas la copie d'un tableau de Rubens. Celui-ci a représenté deux fois Vulcain dans sa forge, une fois dans le tableau du musée de Madrid n° 1597 (notre n° 556) et une autre fois dans le tableau qui ornait la face postérieure de l'Arc de Triomphe de la Monnaie, érigée en 1635, lors de l'Entrée du Cardinal-Infant. C'est de cette dernière composition que se rapproche le plus la figure apocryphe du tableau de Bruxelles, sans que pourtant il puisse être question d'une copie ni même d'une imitation libre.

Le tableau primitif était de la main de Rubens. Les fruits sont de Snyders. Il date de l'époque de la galerie de Médicis, de 1622 environ. C'est un travail soigné, mais assez timide. La figure de Cérès se retrouve dans le *Silène* de Van Dyck, au musée de Bruxelles. Le sujet de ce tableau était la mise en action du dicton latin : *Sans Bacchus et Cérès, Vénus se refroidit.* Celui du tableau actuel est le même : son titre devrait donc être *Vénus se réchauffant.*

Le musée de La Haye (n° 210) possède un tableau attribué à Jordaens (Toile H. 183, L. 205), où, à la place de Vulcain, on voit la vieille femme se réchauffant, ainsi que le jeune homme et l'enfant soufflant dont nous avons parlé plus haut. C'est une copie faite d'après le tableau de Rubens tel qu'il était avant la substitution du Vulcain à ces trois personnages. Elle n'est pas de Jordaens, comme l'indique le catalogue du musée de La Haye, mais d'un élève de Rubens, peut-être de Juste Van Egmont. Une autre répétition du tableau primitif, provenant du professeur Waagen, père de l'historien de l'art, se trouve dans la collection de M. Ruppertshoven von Boll, à Vienne, et était exposée en vente, à Berlin, en 1882.

Mols signale, au château *het Loo*, un tableau allégorique de Rubens : « Sine Cerere et Baccho friget Venus, » où il y a une vieille femme qui se chauffe à un pot de terre rempli de charbon. Vénus debout, accompagnée de Cupidon. Cérès et Bacchus, semblent s'éloigner d'elle. Fond : grotte et ciel. Figures aux deux tiers de nature (1). » Est-ce le tableau actuel du musée de La Haye, mal décrit ?

(1) MOLS : *Rubeniana*, M. S. 5735, P. 548.

Le tableau du musée de Bruxelles a passé par les ventes Marie-Thérèse Wittebol et M. de Labistraete (Anvers, 1804) où il fut retiré à 8000 francs. Dans la vente Legrelle (Bruxelles, 1850), il fut adjugé à 7000 frs. Dans la vente Patureau (Paris, 1857), le musée de Bruxelles l'acquit pour la somme de 11,200 frs.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

La femme au réchaud, du musée de Dresde, a été gravé par C. F. Boëce, par F. Basan et John Smith (V. S. Hist. et All. 138, 139, 140) et photographiée par A. Braun. Le tableau de M. Ruppertshoven von Boll a été photographiée par M. Jaffe.

Vénus réchauffant l'amour.

Dans la collection de Dulwich College se trouve une esquisse (N° 170, Panneau. H. 32, L. 46), représentant Vénus et Cupidon accroupis. Le petit amour, transi de froid, cache ses mains entre les genoux ; Vénus lui met la main sur le dos. Au premier plan brûle un feu formé de quelques bûches. Dans la vente della Faille de Leverghem (Anvers, 1822), un tableau de cette composition (Toile. H. 167, L. 135) fut adjugé à 100 florins; dans la vente Jos. De Bom (Anvers, 1878), il fut adjugé à Neumann.

Tableau et esquisse ne sont pas de Rubens, mais de son atelier.

701. VÉNUS ALLAITANT LES AMOURS.

La déesse de l'amour a posé un genou en terre et, le bras appuyé sur la jambe droite pliée, elle tient la tête d'un petit amour aux ailes d'ange qu'elle allaite et qui, debout, s'abreuve avidement. Un second amour, aux ailes de papillon, réclame son tour ; un troisième, assis par terre, se montre également impatient. Sur le devant se trouvent trois flèches ; à gauche se voit un gros rosier en fleurs. La scène se passe en plein air. La composition est charmante et forme un des groupes les mieux réussis que l'art ait produit à aucune époque. La pose de la déesse et des amours, le caractère naïf de ces derniers et l'affection maternelle de la Vénus sont délicieux comme ensemble et comme détails.

Nulle part, il n'est parlé d'un tableau représentant cette composition. Il se peut que la gravure de Galle, si souvent reproduite, ait été faite d'après

un dessin, quoiqu'on y lise l'inscription - P.-P. Rubens pinxit, - tracée d'une autre main que les mots - Corn. Galle sculp. -

Dans la collection Mariette se trouvait un dessin de cette composition; c'est peut-être celui qui servit de modèle aux diverses gravures.

Dans la mortuaire de Rubens, il y avait la copie d'une *Vénus montrant les seins*. Cette copie fut laissée à Nicolas Rubens au prix de 30 florins (1).

Gravures : V. S. 44, Corn. Galle ; 45, L. Surugue, 1742 (avec quelques modifications dans le paysage) ; 46, Pannemaker ; 47, Ernst, - gravée d'après le dessin de Paul Rubens ; - 48, Mlle C. ; 49, H. Watelet. Non décrite : Anonyme.

Voir planche 216.

702. VÉNUS ET MARS.

Berlin. Musée, 798B.

Esquisse. Panneau. H. 31, L. 23.

Au milieu de la composition, on voit Vénus accoudée sur un socle, posant sa main droite sur la tête de Cupidon qui entoure de ses bras une des jambes de sa mère ; à sa gauche, Mars, armé de toutes pièces, est appuyé sur son bouclier, un bras autour du cou de Vénus qu'il regarde affectueusement. Dans le fond, un tapis rouge.

C'est une esquisse fort peu importante d'un tableau que nous ne connaissons pas à l'état achevé. Elle fut achetée par le musée, en 1875, avec la collection Suermondt. Elle provient de la collection Jabach de Cologne (2).

Photographie :. V. S. 53, Société royale belge de Photographie.

703. VÉNUS ET MARS.

Le héros amoureux a mis un genou en terre ; il appuie le bras droit sur le genou de la déesse ; de la main gauche levée, il s'appuie sur sa lance. La déesse est assise et pose son front sur celui du dieu en lui enlevant son épée. Un amour ailé lui ôte son casque ; un second

(1) *Bulletin des Archives d'Anvers.* II, 88.

(2) Exposition de la Société néerlandaise de Bienfaisance. Bruxelles, 1873. N° 33.

est monté sur son cheval qui se trouve à droite ; un troisième délie ses éperons ; un quatrième emporte son bouclier. Dans le fond, un paysage ; sur un arbre, deux tourterelles qui se becquetent; par terre, un panier rempli de fruits dont quelques-uns ont roulé sur le sol.

Smith *(Catalogue,* IX, 172) signale un tableau de cette composition dans le Vieux Palais à Berlin.

Gravure : V. S. 15 et 52, Anonyme (A. V. Hoorn exc.).

704. VÉNUS, MARS ET CUPIDON.

Galerie de Dulwich-College, 351.
Toile. H. 193, L. 131.

Vénus est assise, toute nue, sur un divan ; une draperie bleue est ramenée sur ses genoux, une gaze blanche recouvre une épaule et une partie du sein gauche. Ses cheveux blonds sont crépelés et ornés de perles ; elle porte des pendants d'oreille. De la main droite, elle presse la mamelle gauche pour en faire jaillir le lait dans la bouche de Cupidon qui cherche à grimper sur les genoux de sa mère. Plus à droite est assis un jeune guerrier (Mars ?) tout cuirassé, regardant l'action de Vénus ; derrière lui, un petit amour. Dans le fond, à gauche, une arcade ; à droite un rideau rouge ; au milieu, une échappée de vue sur le ciel. Aux pieds de Vénus, le carquois de Cupidon ; à côté de Mars, un bouclier.

Le tableau est un travail d'élève, où Rubens a peu ou point mis la main. Il provient de la collection du duc d'Orléans et a été décrit par Dubois de St-Gélais (1). Il a été adjugé ensuite dans la vente Van der Gucht (1796) à 130 guinées et dans la vente Bryan (Londres, 1798) à 90 guinées.

La galerie de l'académie de Vienne possède une petite copie de cette pièce.

Il en existe une gravure anonyme non décrite.

Waagen signale dans la collection Bibikoff à St-Pétersbourg, une composition esquissée et très animée, représentant Vénus et Mars accompagnés de quelques amours (2).

(1) *Description des tableaux du palais royal.* P. 414.

(2) Waagen : *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St-Petersburg,* P. 438.

Parmi les tableaux faisant partie de l'héritage du prince Frédéric-Henri d'Orange se trouvait un « Vénus et Mars (1). »

Vénus et Mars (Voir : Allégories, *Héros couronné par la victoire).*

Vénus et Satyres.

Dans la vente Dufresne (Amsterdam, 1770) une Vénus couchée sur un lit, derrière lequel sort un satyre qui la regarde, fut adjugée à 91 florins.

Une *Vénus endormie et surprise par des satyres* fut adjugée dans la collection de sir Joshua Reynolds (Londres, 1795) à 25 guinées.

705. L'OFFRANDE A VÉNUS.

Vienne. Galerie impériale, 1165.
Toile. H. 217, L. 350.

La statue de Vénus est érigée contre un arbre à l'entrée d'un bocage. Devant le piédestal, une prêtresse agenouillée, vêtue de bleu, un voile rouge sur la tête, brûle de l'encens sur un autel en forme de trépied. Trois femmes font la toilette de la déesse ; l'une d'elles entoure la jambe de la statue d'un tissu blanc, la seconde lui présente un miroir, la troisième tient en main une boite de parfums. Autour de la statue, de nombreux amours dansent en rond ; deux d'entre eux ont rompu la chaine et se sont assis par terre en s'embrassant ; à côté d'eux, l'arc et le carquois de Cupidon et deux tourterelles. Dans le haut, d'autres amours suspendent entre les branches des arbres des guirlandes de fruits. L'un d'eux soutient au-dessus de la tête de la statue une couronne de roses. A droite, un faune accourt, entraînant à sa suite deux bacchantes, dont l'une joue des castagnettes et l'autre du tambourin. Deux femmes suivent, portant des poupées destinées à être offertes à la déesse. Du côte opposé, on voit deux satyres, un faune et trois nymphes, se livrant à une danse échevelée. Le premier satyre fait tourner sa danseuse en la tenant par les deux mains ; le second a pris la sienne par le milieu du corps et l'embrasse lascivement ; le faune soulève sa danseuse, représentée sous les traits d'Hélène Fourment ; elle se retient à une de ses

(1) Geh. Staatsarchiv. Berlin. Oranische Erbschaft.

cornes. A gauche et au milieu, le fond est occupé par des arbres touffus ; à droite, par un temple élevé sur une hauteur. Sur le devant de ce temple, on voit un groupe sculpté, représentant un dieu fluvial et une déesse, assis dans une niche. De dessous la voûte, sur laquelle s'élève cet édifice, l'eau d'une source retombe dans une vasque où vient boire un petit amour. Entre le temple et le bocage, une échappée de vue sur la campagne. Sur le devant, des pipeaux, un masque, des fruits.

Le tableau est très largement peint. Tous les groupes ont cette grâce opulente qui caractérise le maître; des corps pleins de santé, des chairs débordantes, sans lourdeur, moelleuses sans être floconneuses, des mouvements étonnants de hardiesse, mais beaux encore. Les bandes d'amours, avec leurs carnations blondes et laiteuses, leurs membres potelés, leur folâtrerie enfantine et naïve, sont d'une grâce sans pareille et forment un contraste saisissant avec les faunes et les satyres voluptueux qui saisissent leurs femelles, les embrassent, les soulèvent, se tortillent autour d'elles des bras et des jambes, et avec les femmes sensuelles, à riches carnations, faites pour aiguillonner les désirs. C'est le groupe de ces danseurs que Rubens a fait ressortir le plus, montrant par là qu'il a voulu célébrer non seulement la déesse de la beauté et de l'amour pur, mais encore la puissance de la Vénus charnelle.

Une clarté douce et abondante inonde toute la scène. A travers la verdure, à droite et à gauche, percent des rayons de chaude lumière qui s'allongent à terre et donnent à la scène un aspect de joie et de fête. Contre le fond plus ferme, formé par le feuillage, d'un côté, et le rocher de l'autre, se détachent les groupes joyeux. A gauche, les trois couples sauvagement mouvementés; à droite, le faune suivi de deux bacchantes. Entre les deux sont éparpillés les jolis amours. C'est un morceau tout-à-fait hors ligne, concourant à mettre Rubens au premier rang des coloristes.

Le peintre a emprunté divers motifs au tableau du Titien qu'il a copié dans une pièce dont nous donnons la description au numéro suivant : la bacchante qui tend le miroir à la statue, les deux amours, assis par terre qui, s'embrassent, la distribution des Cupidons dans les arbres et sur le sol se retrouvent dans les deux œuvres.

Toute la partie inférieure du tableau est de la main de Rubens. Pour le fond, le paysage, les arbres, la draperie rouge, ses élèves l'ont aidé, mais lui-même a répandu sur l'ensemble le ton chaud et doré qui le caractérise.

Le tableau doit avoir été fait en 1630 ou 1631.

On y distingue à l'extrémité droite Hélène Fourment, jeune et fraiche,

qui est enlevée par un faune, et deux figures de femmes que l'on retrouve dans le *Jardin d'amour* et dans l'*Enlèvement des Sabines*.

C'est probablement le tableau qui se trouvait dans la galerie du duc de Buckingham et qui est décrit de la manière suivante dans le catalogue du favori de Charles I : « Une autre grande pièce dans laquelle on voit plusieurs dieux et déesses des bois et des petits Bacchus. H. 5 pieds 4 pouces, L. 7 pieds 6 pouces (1). » L'indication se rapporte mieux à ce tableau qu'à toute autre œuvre connue de Rubens. Cependant les dimensions des deux pièces diffèrent beaucoup. Celle de Vienne mesure 217 centimètres sur 350, celle du duc de Buckingham 163 sur 229: ce n'est pas là une mince différence dont il soit permis de faire abstraction. Il faut croire que la mesure du tableau du duc de Buckingham a été mal prise ou que le tableau a été considérablement rétréci. Aussi bien que la seconde, la première de ces conjectures est permise, vu que les mesures d'autres grands tableaux de cette collection ne sont pas indiquées beaucoup plus exactement. Ainsi le *Cimon et Éphigénie* du musée de Vienne qui mesure 208 centimètres sur 282 est indiqué dans le catalogue de la collection de Buckingham comme mesurant 229 sur 328 centimètres.

Dans la collection du duc de Buckingham, envoyée en grande partie à Anvers, en 1649, le tableau fut acheté par l'archiduc Léopold-Guillaume et envoyé à Prague, d'où en 1723, on le transféra à Vienne.

Gravures : V. S. 58, J. Prenner, 1732 ; Non décrites : J. Sonnenleiter (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst). Eaux fortes : J. Prenner ; W. Unger (K. K. Gemälde-Galerie in Wien).

706. L'OFFRANDE A VÉNUS.

Stockholm. Musée, 599.
Toile. H. 195, L. 209.

A DROITE, devant une ruine, la statue, en marbre blanc, de Vénus ; à côté de la statue, deux jeunes femmes, l'une vêtue d'une draperie bleue et tenant un peigne, l'autre d'une draperie blanche et rouge, élevant dans la main un miroir. Cette dernière a des dimensions rubéniennes

(1) Another large piece wherein are several gods and goddesses of the woods and little Bacchi.

et se précipite en avant d'un mouvement vif qui retrousse ses vêtements. Devant elle, un amour tirant de l'arc et un autre tenant une pomme. Plus à gauche, une cinquantaine de petits amours dont deux s'embrassent, deux portent des offrandes, d'autres mangent des fruits ou s'amusent de différentes manières. Dans le fond, de grands pommiers, dans lesquels voltigent quatre génies. Tout en haut, dans le ciel d'un bleu éclatant, parsemé de légers nuages blancs, Vénus sur son char tiré par des cygnes. A première vue, on ne reconnait guère la main de Rubens. Les chairs sont blanches, à nuances rouge brique, les contours assez durs, les draperies éclatantes, les ombres noires, la verdure moelleuse. Le coloris est bigarré et peu fondu. Le peintre cherche à plaire plutôt par des détails agréables que par l'harmonie de l'ensemble. Certaines figures et parties, en y regardant de près, trahissent la manière de Rubens : la tête de la femme qui tient le peigne, la corpulence et le mouvement de celle qui tient le miroir, ainsi que le paysage, ont un certain cachet rubénien.

Le tableau est copié assez fidèlement d'après celui du Titien qui se trouve au musée de Madrid, n° 451.

Le sujet en est emprunté au tableau des Érotes décrit dans Philostrate.

Nous avons donné son histoire et celle de la *Bacchanale*, son pendant, sous notre n° 573.

Vertumne et Pomone (Voir n° 555).

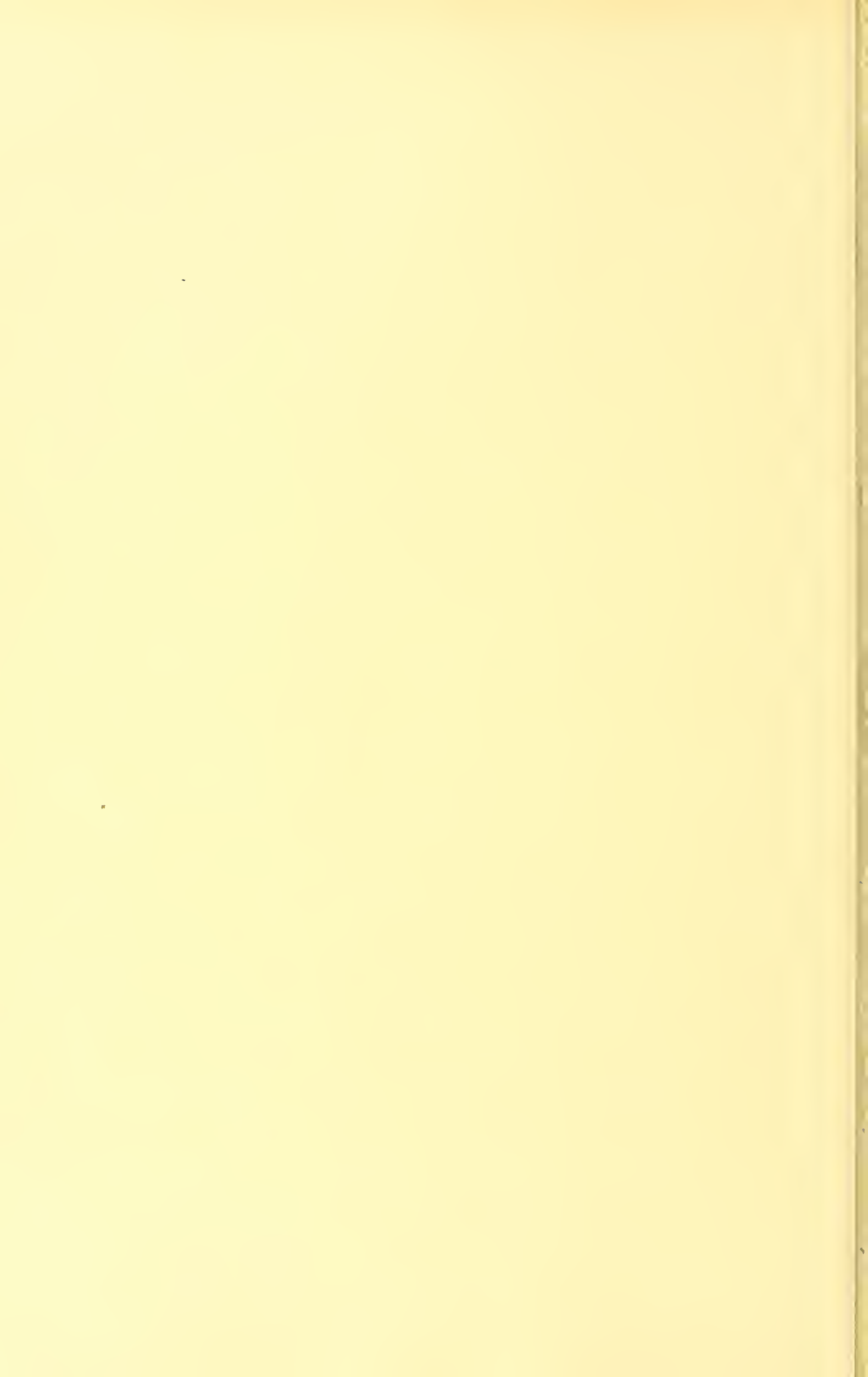
Vulcain dans sa forge (Voir n° 556).

II.

HISTOIRE PROFANE.

A.

SUITES.



L'HISTOIRE DU CONSUL DÉCIUS MUS.

707. DÉCIUS RACONTE SON RÊVE A SES OFFICIERS.

Vienne. Galerie du prince de Liechtenstein, 47.
Toile. H. 294, L. 280.

A GAUCHE du tableau, Décius est debout sur un socle contre lequel sont posés son casque, son bouclier, plusieurs lances et une hache. La main droite étendue, la gauche appuyée sur son bâton de commandement, il adresse la parole à cinq officiers. Le guerrier le plus rapproché de lui est nu-tête et porte une aigle romaine ; le second est recouvert d'une peau de tigre dont la tête lui sert de capuchon et porte une enseigne militaire ; les deux suivants sont coiffés de casques, l'un tient une enseigne de cohorte, l'autre un étendard. Du dernier, on ne voit que la tête et les épaules ; comme les quatre autres, il tient une enseigne militaire.

La composition est extrêmement heureuse ; la pose et la draperie des personnages ont un caractère héroïque. La tonalité est brune et chaude ; l'effet de lumière est très énergique, les contours sont nets. Le motif du général adressant la parole à des officiers portant différentes enseignes est emprunté à une médaille romaine.

La collection Albertine possède une étude, dessinée pour ce tableau.

Gravure : V. S. Suites 17[1], Andreas et Jos. Schmuzer. Non décrite : W. Unger (Dans W. BODE : *Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie).*

Voir planche 217.

707[1]. DÉCIUS RACONTE SON RÊVE A SES OFFICIERS.

Dans la vente Randon de Boisset (Paris, 1777, n° 31), on adjugea à Lebrun, pour la somme de 1200 francs, un tableau décrit de la manière suivante: - Un tableau sur bois de 2 pieds 5 pouces 6 lignes en quarré; esquisse de goût et faite avec esprit, telles que le sont ordinairement celles de ce savant artiste P. P. Rubens : son sujet est Germanicus à qui on remet le commandement de l'armée ; il est debout sur un piédestal, il harangue ou donne des ordres à cinq officiers; la hauteur de ces figures est de 20 pouces 6 lignes : un casque, un bouclier et un faisceau d'armes sont à côté du piédestal. - Il est clair que la composition de cette esquisse est la même que celle du tableau précédent.

708. DÉCIUS CONSULTE L'ARUSPICE.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 48.
Toile. H. 295, L. 413.

Sous une tente militaire, on voit l'aruspice, vêtu de ses habits pontificaux et montrant à Décius le foie de la victime qu'un second prêtre lui tend sur un plat. Dans le fond de la tente, trois officiers tenant des enseignes militaires. Au premier plan, un autel derrière lequel se trouvent deux enfants, dont l'un porte une cassette à encens et l'autre souffle sur un flambeau pour l'attiser ; près d'eux, un musicien, jouant de la double flûte. Deux sacrificateurs amènent un taureau en le tenant par les cornes ; un second taureau est étendu mort à terre ; par une large entaille dans le cou, le sang s'échappe. Près de là, un bassin rempli de sang. A droite, Décius en cuirasse, un manteau sur son armure, la tête coiffée d'une couronne de laurier, apprend la réponse du prêtre ; il met les mains sur la poitrine et exprime la douloureuse surprise que lui cause l'arrêt du destin. Un licteur se tient près de lui, appuyant d'un air affligé les deux mains sur ses faisceaux. A l'extrême droite, un soldat casqué tient d'une main son bouclier posé à terre. Dans les airs volent des cigognes.

Composition heureuse. La figure de Décius est bien mise en relief; son geste, traduisant l'étonnement, est admirable de vérité. L'expression de l'aruspice,

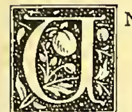
noble et mélancolique, est éloquente ; les enfants nous frappent par leur grâce ; les serviteurs, aux chairs nues et chaudes, par leur énergie.

Gravure : V. S. Suites 17^2, Schmuzer. Non décrite : W. Unger.

Photographie : Miethke et Wawra.

Voir planche 218.

708^1. DÉCIUS CONSULTE L'ARUSPICE.



Une esquisse de ce tableau fut vendue à Londres, en 1833, au prix de 52 guinées et achetée par M. Lane Davies.

Elle avait été vendue à Amsterdam, le 26 juillet 1775.

709. DÉCIUS VOUÉ AUX DIEUX INFERNAUX.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 49.
Toile. H. 284, L. 338.

Le consul, enveloppé dans son manteau rouge qui lui couvre la tête, et le menton appuyé sur la main, est debout devant le pontife suprême. Celui-ci, couvert d'une draperie aux riches ornements, la main posée sur la tête du consul, prononce la formule sacramentelle que Décius répète. A côté de ce prêtre, un enfant, une torche à la main ; à gauche, un second prêtre, la tête couverte de son manteau. Derrière le consul, deux licteurs et un serviteur qui tient son superbe cheval blanc. Fond de paysage. Tableau imposant par les figures mystérieuses du consul et des prêtres enveloppées dans leurs larges draperies. Le lieu où cette scène se passe ajoute à l'effet empoignant; à gauche, on aperçoit une forêt; à droite, une contrée rocheuse. La lumière est claire et énergique, la pose des figures est simple, mais d'autant plus saisissante.

Le *Guide Berbie* et Georg Forster (1) signalent tous deux, dans les appartements de l'abbé de St-Michel à Anvers, un Abraham béni par Melchisédech et la tête couverte d'un morceau de tapis. Ce devait être une répétition du présent tableau.

La pinacothèque de Munich en possède une répétition de petit format (N° 808. Panneau. H. 72, L. 90), provenant de la galerie de Dusseldorf.

(1) *Ansichten vom Niederrhein,* 1790, Leipzig, Brockhaus, 1868. II, 43.

Ce nous semble être un travail de l'atelier de Rubens.

Gravures : V. S. Suites 17[3], André et Jos. Schmuzer. Non décrite : W. Unger.

Photographie : Miethke et Wawra.

Voir planche 219.

709[1]. DECIUS VOUÉ AUX DIEUX INFERNAUX.

Une esquisse de ce tableau se trouvait jadis dans la collection de Richard Cosway et a été gravée en camaïeu par C. M. Metz (V. S. Suites, 17[2]).

Le groupe du prêtre de Décius et de l'enfant tenant la torche a été gravé séparement en camaïeu par un anonyme.

710. DÉCIUS RENVOIE SES LICTEURS.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 50.
Toile. H. 288, L. 346.

Décius, couvert de son armure et coiffé de son casque, est sur le point de se mettre en selle sur son coursier blanc, pour se jeter au milieu de l'armée ennemie et y chercher la mort. Il renvoie ses deux licteurs et un serviteur pour aller annoncer à son collègue Manlius Torquatus qu'il se dévoue. L'angoisse et la pitié sur les traits, ils se retournent, en le quittant, pour lui jeter un dernier regard désolé. Le fond est occupé par un paysage ; la scène se baigne en pleine lumière ; les tons sont clairs et énergiques, la composition simple et épique.

Gravure : V. S. Suites 17[4], G. A. Muller, 1759. Non décrite : W. Unger.

Voir planche 220.

711. DÉCIUS BLESSÉ A MORT.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 51.
Toile. H. 288, L. 519.

Le consul s'est jeté au milieu de la bataille ; son cheval se cabre ; le cou de la bête est percé par la lance d'un cavalier ; un autre ennemi monté sur un cheval brun porte un coup de sabre à Décius. A gauche, les siens se précipitent à son secours, mais trop tard. A droite, on voit déjà

fuir l'ennemi ; sur le devant, des cadavres sont étendus. Le tumulte de la bataille est énergiquement rendu, le groupe du milieu est en pleine clarté et rappelle le combat des trois cavaliers, par Léonard da Vinci, gravé par Edelinck d'après un dessin de Rubens. Le cheval du consul et le mort étendu sur le devant sont particulièrement remarquables. Ce dernier est, à peu de chose près, identique au cadavre qui est au premier plan dans le *Héros couronné par la Victoire* du musée de Cassel. Sur les côtés, la lumière est amortie.

L'ensemble de la composition rappelle celle de la *Conversion de St. Paul* (notre nº 477), les *Chasses aux lions*, et plus spécialement la *Défaite de Sennachérib* de la pinacothèque de Munich (notre nº 124). Le cheval qui se cabre, celui qui rue, les morts sur le devant, les fuyards, l'apparition dans le ciel, tout cela se retrouve dans les deux tableaux avec une similitude frappante.

Gravure : V. S. Suites 17[5], G. A. Muller, 1762.

Voir planche 221.

711[1]. DÉCIUS BLESSÉ A MORT.

Une esquisse de ce tableau se trouve dans la galerie Pastrana, à Madrid, où elle porte le nom de *Choc de Cavalerie*. La composition est identique ; seulement, dans le haut, on voit planer la Victoire, tenant d'une main la palme, de l'autre, la couronne. Des rayons de brillante lumière descendent d'elle sur le groupe central de la composition. Dans le tableau, on voit encore les rayons, mais la Victoire a été supprimée.

Photographie : J. Laurent.

712. LES FUNÉRAILLES DE DÉCIUS.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 52.
Toile. H. 288, L. 517.

Au milieu du tableau, Décius, couronné de lauriers, est étendu sur un lit d'apparat. Derrière lui, un immense trophée d'armes ; devant le lit, trois prisonniers sont agenouillés. Un officier tient l'un d'eux par les cheveux et amène encore deux femmes et deux enfants captifs. Près de lui, à gauche, deux licteurs. A droite, on voit Manlius Torquatus, déplorant

le sort de son collègue, et deux hommes vigoureux, apportant le butin fait sur l'ennemi ; devant le lit funèbre se trouvent des urnes remplies d'argent. Dans le fond, des hommes qui coupent et apportent le bois nécessaire au bûcher ; d'autres sont munis de torches ou sonnent de la trompette. C'est une scène très mouvementée et richement étoffée, une composition de grand apparat, comme il convenait au sujet. Le mort est bien le centre de l'action. Il est encore beau dans son immobilité et dans sa chaude pâleur. Les corps nus des soldats qui apportent le butin, et les trois prisonniers sont superbes ; l'officier qui tient d'une main un captif par les cheveux et de l'autre attire les femmes est magnifique de tournure et de lumière.

Le captif, les mains liées sur le dos, présente la plus grande analogie avec celui qui se trouve dans le tableau le *Héros couronné par la Victoire* du musée de Cassel.

Gravure : V. S. 17^6, Adam Bartsch, 1794.

Voir planche 222.

712^{I}. LES FUNÉRAILLES DE DÉCIUS.

Munich. Pinacothèque, 780.

Esquisse du n° précédent. Panneau. H. 85, L. 120.



L'ESQUISSE poussée fort loin, d'un ton clair et brillant, est de la main de Rubens. La composition est identique à celle du tableau.

Cette pièce provient de la galerie de Dusseldorf.

Une étude pour les captifs se trouvait dans la collection d'Abraham Hume, à Londres.

Héliogravure : Dans W. BODE : *Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie.* P. 9.

713. ROME TRIOMPHANTE.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 78.

Toile. H. 287, L. 273.

ROME, représentée par une vierge de formes presque masculines, couverte d'une armure et coiffée d'un casque, a posé le pied sur le globe terrestre. De la main gauche, elle tient une lance ; de la main droite, une courte épée. A côté d'elle, la Victoire élève la couronne d'une main et tient de l'autre la palme. Dans le fond, la ville de Rome. Les deux

figures et surtout la Victoire sont peintes dans le ton chaud et croustillant des Vénitiens.

Gravures : V. S. Suite 17[7], Adam Bartsch, 1798. Non décrite: Reproduction d'un dessin de R. Raudner dans W. Bode. Op. cit. P. 7.

713[1]. ROME TRIOMPHANTE.

Dans la vente de M. de Calonne (Paris, 1795), il se trouvait une esquisse terminée de ce tableau ; elle fut vendue 42 livres.

714. TROPHÉE GUERRIER.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 53.
Toile. H. 289, L. 126.

En bas, des vases, dont l'un est rempli d'argent, une aigle, un étendard rouge, des armes. C'est indubitablement une pièce de l'*Histoire de Décius ;* on y retrouve les urnes apportées par les soldats et des pièces du trophée, qui figurent dans les *Funérailles de Décius.* Elle était destinée à être placée entre deux fenêtres.

Gravure: Reproduction d'un dessin de R. Raudner dans W. Bode. Op.cit. P. 1.

Un sujet de l'histoire de Décius (Esquisse. H. 76, L. 82) fut vendu dans la collection Aubry, en 1773, pour 1600 francs.

Toute cette suite est peinte avec soin. Évidemment ce ne sont pas seulement des cartons de tapisseries, mais de véritables tableaux ayant servi à décorer une salle. Peints dans un ton clair et énergique, ils ont une simplicité architecturale, sans jeux de lumière et de couleur compliqués. Les figures et l'action sont d'une noblesse épique. Décius est un modèle de patriotisme, un type bien choisi et bien rendu de l'époque héroique de Rome.

L'intervention des élèves est hors de doute, mais nulle part la main du maître ne se confond plus complètement avec celle de ses disciples. Cette heureuse fusion des travaux s'explique par la collaboration de Van Dyck, dont la manière, dans ses premières années, s'identifiait, pour ainsi dire, avec celle de son maître. La participation de Rubens toutefois est incontestable. Non seulement les compositions sont de lui, mais il a encore eu la main à

l'exécution. Les superbes nus, les lumières vives, posées d'une main sûre et déterminant l'effet général du tableau, ne permettent point de douter un instant que le maître n'ait pris une part considérable à l'ouvrage.

Nous n'insisterions pas tant sur la grande part prise par Rubens à ce travail si, anciennement et tout récemment encore, l'*Histoire de Décius* n'avait pas été attribuée en majeure partie ou tout entière à Van Dyck.

Dans la vie de ce dernier, Bellori dit :

« Rubens ne tira pas un moindre profit du talent de coloriste de Van Dyck. En effet, le maître, ne pouvant suffire au grand nombre de travaux, l'employa à copier et lui apprit à ébaucher ses propres compositions sur la toile ou à traduire ses dessins et esquisses en peinture, et tira ainsi de lui un grand avantage. Van Dyck fit les cartons et les tableaux peints pour les tapisseries de l'*Histoire de Décius* et d'autres cartons encore que, par son grand talent, il mena facilement à bon terme (1). »

Dans trois actes découverts par Van den Branden aux archives d'Anvers et sur lesquels nous revenons plus loin, les tableaux de l'*Histoire de Décius* sont désignés comme peints ou terminés par Van Dyck d'après les esquisses de Rubens. Cette collaboration du maître et des élèves est un fait trop habituel pour que nous attachions une grande importance à la mention expresse qui en est faite dans les documents en question. Rubens a fourni les esquisses, Van Dyck a transporté les compositions sur la toile, Rubens a terminé le travail. Il en a été ainsi pour une bonne partie de l'œuvre du maître et pas plus que les autres tableaux produits de la même manière, ceux de l'*Histoire de Décius* ne sauraient lui être contestés et attribués à son élève.

Non seulement l'*Histoire de Décius* est une œuvre de Rubens, mais nous ne croyons pas trop nous avancer en disant qu'elle est la plus rubénienne de ses œuvres. Le génie du maître avait un caractère essentiellement romain. Les actions héroïques, la vigueur corporelle, la puissance formidable, la pompe dont s'entouraient, au temps de la prospérité de l'état, les chefs de la république et de l'empire le séduisaient et correspondaient à ce qu'il aimait à voir et à reproduire. Il avait voué un véritable culte à l'antiquité, mais du monde ancien il ne connaissait et n'admirait que la ville éternelle. La Grèce était restée pour lui une terre inconnue ; il avait vu Rome ; il en avait étudié l'histoire, l'art, les mœurs. Cette ville était la patrie de son rêve, celle où il avait joui le plus pleinement de la vie, celle où il aurait voulu retourner,

(1) Bellori : *Vite dei pittori.* I, 257.

celle qui, dans l'éloignement, devait lui paraître agrandie et embellie par le regret et par la distance.

Ses héros sont essentiellement romains : non seulement dans l'*Histoire de Décius*, mais dans maint autre tableau : son *Abraham et Melchisédech,* son *Adoration des Rois*, du musée de Madrid, sa *Conversion de Saint Paul*, son *St-Ambroise et Théodore*, ses *Chasses*, sans parler des sujets empruntés à l'histoire grecque et romaine, nous rencontrons ces guerriers casqués et cuirassés, superbes de prestance, ces pontifes pleins de noblesse, ces cavaliers hardis et leurs chevaux fougueux, les temples, les autels, tout le riche appareil de l'antique Latium.

Il avait vu tout cela à Rome, il l'avait étudié sur les marbres antiques, sur les colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle. Mais il avait transformé le passé ; il avait soufflé la vie, le mouvement, la passion à ces guerriers de marbre ; il avait drapé ces héros rudes et simples dans le faste que rêvait pour eux son imagination de Flamand opulent. De même qu'il prête à leur corps les formes et la vigueur qui répondaient à l'idée qu'il se formait de la beauté virile, de même il embellissait leur attirail. Les armures splendides, les casques aux lourds plumets, aux aigles de large envergure, les riches autels, les vases somptueux ont pour lui un attrait puissant.

Nulle part, il n'exprima avec autant de franchise et de verve sa prédilection pour la Rome antique, le culte voué à ses grands hommes, l'intérêt porté à tous les détails de la vie publique. Quand, bientôt après, il peindra les cycles de Marie de Médicis, de Henri IV et de Jacques I, il aura recours à la mythologie et à l'allégorie pour rehausser l'attrait de ces compositions. Dans son *Histoire de Décius*, comme dans l'*Histoire de Constantin* et dans celle d'*Achille,* il s'en tient à l'histoire. Il est vrai qu'il entoure les données des Annales de Tite-Live et de l'archéologie du charme et de l'éclat que leur prête son enthousiasme ; son génie leur fait subir une transfiguration glorieuse, mais il ne trahit nulle part la vérité. Bien au contraire, c'est lui qui donne à la grande époque romaine sa forme définitive dans les arts plastiques, celle qu'elle a conservée pour nous, et Bode n'exagère pas lorsque, en parlant de ce cycle, il constate que l'idée que nous nous faisons actuellement du peuple romain est celle que Rubens a créée.

Est-il nécessaire de faire ressortir que dans l'œuvre de Van Dyck ni ce sentiment ni ces conceptions ne se rencontrent ? Van Dyck n'aime pas Rome et ne pouvait l'aimer. La vigueur virile, l'héroïsme et l'appareil pompeux répugnaient à son âme poétique et féminine. Une fois sorti de l'atelier de

son maître, il a renoncé pour toujours à Rome, à la Grèce et à tout ce qui pouvait les rappeler.

Les tableaux de l'histoire de Décius Mus furent peints pour servir de modèles à des cartons de tapisseries. C'est pourquoi tous les personnages sont gauchers. Ces cartons furent commandés à Rubens par des marchands génois, peut-être par les Pallavicini, vers 1618.

Le 12 mai de cette année, Rubens écrivit à Sir Dudley Carleton : « Quant aux tapisseries, je pourrais être de grande utilité à votre ami le marchand par la grande expérience que j'ai de ces tapisseries bruxelloises, à cause des nombreuses commissions qui me viennent d'Italie et d'ailleurs pour des travaux de cette espèce. Du reste, j'ai fait moi-même, à la demande de certains gentilshommes génois, quelques superbes cartons, d'après lesquels on tisse maintenant ; car, pour dire la vérité, qui veut avoir d'excellentes choses doit les faire faire sur commande expresse. J'aurai volontiers soin que vous soyez servi à souhait ; mais en tout ceci, je me conformerai à votre désir (1). »

Le 26 mai, il écrit au même : « Il n'y a pas grandes nouvelles des tapisseries parce que, pour vous dire la vérité, il n'y a pas de fort belles pièces et, comme je vous l'ai écrit, l'on ne saurait les trouver à moins de les commander expressément. L'*Histoire de Camille* ne vous plaisant pas, je ne pense pas que votre ami ait quelqu'aversion pour celle de *Scipion et Hannibal* qui peut être vous plairait mieux, puisqu'elle est admirable. Pour parler franchement, le choix dans tout ceci est une affaire de goût. Je vous enverrai toutes les mesures de mes cartons de l'*Histoire de Décius Mus*, le consul romain qui se dévoua pour le triomphe du peuple romain ; mais j'écrirai à Bruxelles pour l'avoir exactement. Tout se trouve entre les mains des maîtres-tapissiers (2). »

D'après des documents découverts aux Archives de la ville d'Anvers par F. Jos. Van den Branden, le peintre anversois Gonzales Coques déclara le 16 février 1661 avoir acheté avec Jean-Charles de Witte et avec son voisin Jean Baptiste Van Eyck, au prix de 2400 florins, cinq tableaux représentant l'histoire de l'empereur Décius « peints par Antoine Van Dyck (3). » Le 24

(1) HOOKHAM CARPENTER : *Pictorial notices*. P. 152.

(2) Ibid. P. 160.

(3) *Die decima sexta februarii a°* 1661.

Compareerde Signors Gonsal Coques, ende Jan Carlo de Witt. Ende verclaerden hoe dat sy met dheer Jan Baptista van Eyck negotiant alhier tsamen in compagnie gecocht hebben

mai 1664, Jean-Charles de Witte se retira de l'association. Le 15 août 1682, Gonzales Coques, couché sur son lit de mort et pouvant à peine encore tracer sa signature, déclara posséder une part dans les pièces de Décius, peintes par Van Dyck, d'après les esquisses de Rubens. Lorsque J. B. Van Eyck mourut, le 6 juillet 1692, les tableaux ornaient toujours la chambre du rez-de-chaussée de sa maison située dans la longue rue de l'Hôpital. Une sixième pièce était venue augmenter la série; celle-ci fut décrite comme suit: « Six pièces de peinture, composées par le sieur Rubens et achevées par le sieur Van Dyck, à savoir l'Histoire de l'empereur Décius. La première, représentant le Triomphe de

vijff schilderijen wesende de Historie van den Keyser Decius geschildert door Anthonio van Dijck ende dat voor de somme van vier hondert ponden Vlems op conditie, dat de proffijten, oft schaden dier van quamen souden moeten gereparteert worden in dry deelen, ende dat sij comparanten deselve schilderijen nyet en sullen mogen loven oft vercoopen dan wel dat den voornoemden heer van Eyck deselve alleen sal mogen loven ende vercoopen tot hunnen meesten proffyte met hun comparanten aensien ende gemerct den voorschreven heer van Eyck de voorschreve somme int geheel verschoten ende betaelt heeft daerinne nochtans sij comparanten de twee derde deelen moesten geven. Soo ist dat sij comparanten geloeft hebben ende geloven mits desen yeder van hun syn derde paert inde voorschreve vier hondert ponden Vlems aen den voornoemden heer van Eyck, oft syns actie hebbende te restitueren, ende te betalen binnen een jaer naer date deses metten intreste daeraf sedert den vijfthienden September lestleden tegens acht par cento sjaers totte volle voldoeninge toe ende daervooren te stellen suffisante hipotheque ten contentemente van den voornoemden heer van Eyck, ende hebben daervoore verbonden hunne persoonen, ende goeden ruerende, ende onruerende, present ende toecomende, ende specialijck de voorschreve schilderijen constituerende voorders onwederroepelijck.. pariter et in solidum om tgene voorschreven is voor Wethouderen deser stadt, ende al omme elders voor alle heeren, hoven, raden, ende wetten ter geliefte van den voornoemden heer Jan Baptista van Eyck, oft sijns actie hebbende te vernyeuwen, ende herkennen onder condemnatie volontair in forma. Gelovende etc. Actum in Antwerpen ter presentien van Deodato Delmont ende Jaspar Dias den Jongen testibus.

JOAN CAREL DE WITTE.

Wij dese onderteeckent hebbende casseren ende annulleren dit bovenstaende contract toorconden desen 24 Maii 1664.

JOAN CAREL DE WITTE.
GIO BATTA VAN EYCK.

Op heden den vijffthienden Augusti des jaers sesthien hondert ende tweentachentich, soo bekenden Signors Jean Baptista van Eyck ende Gonzalo Cocques, constschilder alhier, tsamen met malcanderen affgerekent ende geliquideert te hebben, raeckende alle ende yegelijck de pretentien soo van geleenden ende betaelden gelde, als gemaeckte ende vercochte schilderijen,

cet empereur; la seconde, une Offrande ; la troisième, devant la cheminée, le Peuple des Romains ; la quatrième, une pièce de fenêtre, le Trophée ; la cinquième, où l'empereur Décius est percé ; la sixième, où l'empereur est enterré (1).

D'après ce dernier document, J. B. Van Eyck possédait la *Rome Triomphante*, *Décius consulte l'Aruspice*, *Décius raconte son rêve*, le *Trophée*, *Décius blessé à mort* et les *Funérailles de Décius*. Il y manquait donc *Décius voué aux dieux infernaux* et *Décius renvoie ses licteurs*.

Nous croyons que les six pièces dont il s'agit font partie des tableaux de la galerie de Liechtenstein. Nous ignorons où se trouvaient les deux autres à cette époque et comment elles ont été réunies à la série dont elles ont été détachées pendant des années.

La suite complète se trouvait jadis à l'hôtel de Clèves ou de Ravenstein, aujourd'hui maison Neufforge, rue Saint Laurent (2). La tradition de la maison de Liechtenstein rapporte que la suite de l'*Histoire de Décius* fut achetée

bij d'een oft d'ander van partyen aen malcanderen gedaen oft gemaeckt, Ende voorts van allen tgene sy tot laste van malcanderen eenichssints souden . connen oft mogen pretenderen tot date deses, vuyt wat hooffde tselve soude mogen wesen, niet vuytgesondert, Behoudelijck dat den voorschreven Signor Gonzalo Cocques verstaet te blijven op sijn geheel ende ongeprejudicieert raeckende het deel dat den selven hem sustineert toe te comen in sekere stucken van Decius geschildert van van Dijck naer de schetzen van Rubbens. t'Oirconden dese onderteeckent in Antwerpen ter presentien van Signor Peeter van Halen constschilder ende Hendrick Quellinus als getuygen.

GIO BATTA VAN EYCK.
GONZALO COQUES.
PEETER VAN HALEN, als getuygen.
Me presente
B. VAN DER LINDEN, notaris.

(Communiqué par M. F. Jos. Van den Branden).

(1) Ses stucken schilderije, geordonneert door den heere Rubbens ende opgeschildert door den heere Van Dijck, wesende de historie van den Keyser Dicius. Het eerste representerende de *Triumphe van den selven Keyser*, genombreert n° 86. De tweede wesende *eene Offerhande*, n° 87. De derde, voor de schouwe, met het *Volk van de Roomeynen*, n° 88. De vierde sijnde een vensterstuck, den *Trophé*, n° 89. De vijfde *daer den Keyser Decius wort doorsteken*, n° 90. De sesde *daer den Keyser wort begraven*, n° 91 (F. JOS. VAN DEN BRANDEN : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, P. 702).

(2) DE BURTIN : *Traité des connaissances nécessaires aux amateurs de tableaux*. p. 335. — A. WAUTERS : *Les Tapisseries bruxelloises*. P. 302.

d'une famille Claes, à Bruxelles, par le prince Wenceslaus dans la seconde moitié du siècle dernier. Une autre tradition mentionne le prince Adam (1684-1712) comme l'acquéreur de la série. Mais on n'a aucune certitude à cet égard (1). Comme J. B. Van Eyck en possédait encore six pièces en 1692, ce ne peut être qu'après cette dernière année, que la suite se soit trouvée à Bruxelles. La plus ancienne des gravures de la série est datée de 1759 ; à cette époque les tableaux appartenaient aux princes de Liechtenstein.

De ces tableaux il a été fait une copie pour servir de modèles aux tapissiers. Quatre cartons faits dans cette intention furent exposés en vente à Londres en 1773 ; ils provenaient de Bruxelles (2). Dans la vente Bertels (Bruxelles, 1779), « Quatre grands cartons destinés à être exécutés en tapisserie, représentant les faits de Décius » furent adjugés à 1500 florins. On ne sait si les quatre cartons vendus à Londres sont les mêmes que ceux qui furent adjugés à Bruxelles.

En fait de tapisseries, nous voyons mentionnée une série de huit pièces de laine, soie et or, avec la signature du tisserand bruxellois Jacques Geubels, existant dans le palais royal à Madrid (3). Dans les dernières années, quatre pièces de tapisseries furent achetées par les princes de Liechtenstein, à Venise ; elles sont signées du tisserand Jan Raes et représentent : *Décius voué aux dieux infernaux*, *Décius congédiant les licteurs, la Mort de Décius* et *Rome triomphante*. Dans cette dernière pièce, la Victoire manque.

Deux tapis appartiennent à l'église St-Étienne de Vienne ; d'autres sont la propriété du prince d'Auersperg et se trouvent dans son château de Step. Le prince Albert de Solms-Braunfels conserve à Braunfels, dans la Prusse rhénane, une reproduction de la même tenture achetée à Venise, en 1875, par le peintre paysagiste allemand Charles Reichardt (4) et il en existait une à Vienne qui était à vendre.

En 1882 furent exposés à Vienne les tapis des nos 47, 49, 50 de la galerie Liechtenstein, appartenant à l'empereur d'Autriche (5).

(1) GOELER VON RAVENSBURG. Op cit. p. 62. — W. BODE : *Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie*. P. 4.

(2) MOLS : *Rubeniana*. M. S. 5734. P. 100.

(3) A. WAUTERS : *Les Tapisseries Bruxelloises*. P. 301.

(4) *Journal des Beaux Arts*, 11 Juin 1875.

(5) *Katalog von Niederländer Tapeten und Gobelins im Besitz der A. H. Kaiserhauses ausgestellt im Künstlerhause*. Wien, 1882.

LE TRIOMPHE DE CÉSAR.

715-717. TROIS PIÈCES DU TRIOMPHE DE CÉSAR D'APRÈS MANTEGNA.

A la fin de la Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de Rubens, nous lisons : « Trois toiles collées sur bois représentant les Triumphes de Jules César après Mantegna, imparfaites. » Une seule de ces pièces nous est conservée. Elle se trouve à la National Gallery de Londres, n° 278 (Toile collée sur panneau. H. 90, L. 165).

Le cortège s'avance de droite à gauche. En avant marchent quatre femmes portant des fleurs dans la main ou sur la tête; puis viennent un jeune garçon menant en liesse un bélier et un agneau, une bande de musiciens, un sacrificateur portant la hache sur l'épaule, et son aide tenant un taureau blanc par les cornes, trois prêtres, dont l'un est couronné de lauriers et drapé dans une grande robe rouge descendant de la tête, deux jeunes hommes menant deux bœufs, cinq éléphants marchant de front portant des candelabres où brûle l'encens. Trois des éléphants portent des paniers de fruits sur la tête, deux nègres et deux blancs les montent ; un de ces conducteurs est debout sur une des bêtes et allume une mèche à un candelabre. A l'extrémité droite, un lion et un tigre marchent à côté des éléphants. Le tigre fait mine de montrer les dents à l'un des pachydermes et celui-ci, tournant la tête de son côté, le menace de sa trompe. A l'arrière-plan, à gauche, un palais s'élève sur une hauteur. Ce bâtiment, ainsi que la tête du cortège, est éclairé

par un chaud soleil, inondant d'une clarté fulgurante toute cette partie, ainsi qu'un des conducteurs des bœufs, au milieu du tableau. La droite est éclairée d'une lumière plus tempérée, aux ombres plus foncées.

Le tableau qui nous reste et, fort probablement, les deux autres dont la trace s'est perdue, furent exécutés par Rubens lui-même lors de son séjour en Italie.

Il a appartenu à la famille Balbi de Gênes et fut acheté en 1802 par M. Irvine. Il fut adjugé dans la vente Champernowne (Londres, 1820) à M. Samuel Rogers à 335 guinées. Dans la vente de la collection de ce dernier (Londres, 1856), la National Gallery l'acheta pour la somme de 1102 $^1/_2$ guinées.

Le tableau conservé reproduit un fragment du *Triomphe de Jules César* peint par Mantegna pour le marquis Francesco de Gonzague, duc de Mantoue. Ces peintures ornaient autrefois une frise du palais neuf de St-Sébastien à Mantoue. Plus tard elles servirent à orner la scène du théâtre de la même ville. Elles furent apportées en Angleterre avec toute la galerie de tableaux des ducs de Mantoue et achetées par Charles I. Après la mort de ce roi, elles furent vendues à 1000 livres sterling et rachetées par Charles II. Actuellement, elles se trouvent dans la galerie de Hampton Court.

Le travail de Rubens est loin d'être une copie de l'original ; à vrai dire, il n'y a que la moitié droite du tableau de la National Gallery : les éléphants, les candelabres et un des conducteurs de bœufs, qui soit copiée. Toute la partie à gauche : le prêtre à longue barbe, les deux sacrificateurs conduisant un bœuf, le jeune homme menant deux béliers, les musiciens, les femmes dansantes et la foule sur les hauteurs, ne se retrouve point dans les fresques de Mantegna et est de la composition de Rubens. En outre, la plupart des personnages et des détails conservés par Rubens ont été modifiés par lui.

Le tableau conservé reproduit, de la manière que nous venons de caractériser, trois des neuf divisions du cycle de Mantegna ; on peut donc admettre que les trois toiles de Rubens traduisaient très librement toute la composition du Triomphe.

Il est probable que les deux autres, ou l'une d'elles était restée inachevée, et que pour cette raison la « Spécification » appelait les Triomphes « imparfaits. »

Photographie : Morelli.

L'HISTOIRE DE CONSTANTIN.

718. LE MARIAGE DE CONSTANTIN.

La scène se passe dans l'intérieur d'un temple païen. Au milieu de la composition, on voit un autel triangulaire, près duquel se tiennent deux enfants, dont l'un joue de la double flûte et dont l'autre porte une cassolette d'encens. Au-dessus de l'autel, dans une niche, on voit un groupe sculpté, représentant Jupiter et Junon. Des deux côtés de l'autel se tiennent deux couples augustes. Dans chaque couple, les mains droites des fiancés sont jointes. Ce sont, d'un côté, Constantin et Fausta, fille de Maximien, derrière lesquels on remarque l'empereur Maximien, un vieillard et quatre jeunes femmes dont deux portent des torches allumées. De l'autre côté, ce sont, probablement, Licinius et Constantia sœur de Constantin ; à côté de ceux-ci se trouvent deux sacrificateurs dont l'un est agenouillé et tient le taureau du sacrifice par le mufle, tandis que l'autre, portant une hache, le tient par les cornes.

Les deux mariages représentés ici comme s'accomplissant simultanément eurent lieu à des époques différentes. La gravure de Tardieu intitule cette composition : « Double mariage de Constance Chlore et de Maximien Galère, Césars. Ces mariages-ci eurent lieu en même temps, mais leur rapport avec l'histoire de Constantin est tellement indirect qu'on ne saurait admettre que Rubens eût reproduit cet évènement dans la présente série.

L'esquisse s'est trouvée dans la galerie du duc d'Orléans (Panneau. H. 47,

L. 55). Dans la vente Van der Schrieck (Louvain, 1861), on adjugea à M. Henry Farrer une esquisse du *Mariage de Constantin* (Panneau. H. 47, L. 64), au prix de 4300 francs. Van der Schrieck l'avait acheté, en 1832, de Thys, à Bruxelles.

Gravure : V. S. (Suites) 18[1], Nicolas Tardieu. Non décrite : Godefroy.

719. L'APPARITION A CONSTANTIN DU MONOGRAMME DU CHRIST.

L'EMPEREUR se trouve sur une estrade et montre à un lieutenant qui se tient à ses côtés l'apparition miraculeuse des lettres X P entrelacées dans une gloire et entourés des mots : *In hoc signo vinces.* Devant l'estrade, se trouvent de nombreux officiers dont plusieurs portent des drapeaux et des enseignes. Tous regardent l'apparition avec une expression d'étonnement.

L'esquisse s'est trouvée dans la galerie du duc d'Orléans (Panneau H. 47, L. 55).

Gravure : V. S. 18[2], N. Tardieu. Non décrite : Leinard.

720. LE LABARUM.

CONSTANTIN remet à l'armée, représentée par un légionnaire romain et par un soldat des troupes auxiliaires, le drapeau sur lequel il a fait représenter le signe qui lui est apparu dans le ciel. L'empereur lève une main pour montrer comment le miracle eut lieu ; le soldat romain est agenouillé, le barbare est debout ; tous deux tiennent des deux mains la hampe du drapeau.

L'esquisse (Panneau. H. 36.5, L. 28.5), jadis dans la galerie d'Orléans, fut achetée, en 1823, chez Stanley, pour 41 guinées, par Henry Brooksbank.

Gravure : V. S. 18[3], N. Tardieu. Non décrite : Leinard.

721. LA BATAILLE DE CONSTANTIN CONTRE MAXENCE.

LES deux armées se sont rencontrées dans une plaine. Les deux chefs se sont aperçus et poussent leurs chevaux l'un vers l'autre. Constantin, la tête ceinte d'une couronne de laurier, lève le javelot contre Maxence qui, le casque sur la tête, le bouclier au bras, menace son rival

de son épée. Derrière les deux combattants, une foule pressée et entremêlée de combattants à pied et à cheval ; au premier plan, deux morts étendus.

L'esquisse provenant de la galerie d'Orléans (Panneau. H. 39, L. 67) fut achetée en même temps que la précédente par H. Brooksbank, à 130 guinées.

Gravure : V. S. Suites 184, N. Tardieu ; Histoire 45, Anonyme (B. Moncornet exc.) Non décrite : Lorieux.

Voir planche 223.

722. LA DÉFAITE ET LA MORT DU TYRAN MAXENCE.

Londres. Galerie de Sir Richard Wallace.
Esquisse. Panneau. H. 42, L. 67.5.

L'ARMÉE de Maxence est mise en fuite par Constantin. L'empereur défait et une troupe de cavaliers traversent un pont coupé par le milieu. A fur et à mesure que les fuyards atteignent l'arche coupée, ils sont précipités dans le fleuve. Les soldats de Constantin les poursuivent et les poussent en avant. Dans l'eau, on voit des hommes et des chevaux, se débattant pêle-mêle et écrasés par ceux qui tombent sur eux. Deux soldats accrochés par les mains au bord du pont sont suspendus dans le vide. Quelques cavaliers traversent l'eau à la nage. Sur le pont, Maxence est arrivé à l'endroit fatal ; son cheval perd pied et glisse dans le gouffre. A côté de l'empereur, un autre guerrier fait le saut mortel. Derrière lui, trois guerriers à cheval et un à pied se retournent pour résister aux soldats de Constantin. Ceux-ci sont arrivés sur le pont ; on en voit deux sur le point d'atteindre leurs adversaires de leurs lances. Leurs chevaux poussent dans l'eau un guerrier tombé. C'est une scène d'un mouvement terrible, rappelant le tableau si dramatique de la *Bataille des Amazones*, mais différente, plus concise et non moins saisissante. Le motif des hommes suspendus par les mains au pont est emprunté à l'*Incendie du Bourg*, de Raphaël.

L'esquisse faisait partie de la galerie d'Orléans (H. 42, L. 67) ; elle fut achetée par Sir Philip Stephens. Dans la vente de sa collection, en 1810, elle fut adjugée à 430 guinées. En 1822, dans la vente de Lord Ranelagh, elle fut poussée à 130 guinées, mais non adjugée. En 1829, elle fut achetée dans la vente du même amateur, à 165 guinées par William Rogers et dans la vente de ce dernier (Londres, 1856), par le marquis de

Hertford, à 260 guinées. Le propriétaire actuel l'hérita de Lord Hertford.

Dans la vente Fraula (Bruxelles, 1738, nos 170, 171), « Une bataille pleine de figures. Esquisse par P. P. Rubens. H. 1 pied 2 pouces, L. 4 pieds 7 1/2 pouces » et « Une autre bataille près d'un temple et un pont plein de figures. Esquisse. H. 1 pied 2 1/2 pouces, L. 1 pied 7 1/2 pouces » furent vendues ensemble à 95 florins.

Gravure : V. S. Suites 185, N. Tardieu; Histoire, 46, Anonyme (Moncornet exc.). Non décrite : Hubert.

Voir planche 224.

723. LE TRIOMPHE DE CONSTANTIN.

Constantin s'avance à cheval au milieu de la composition, il est suivi de plusieurs cavaliers, dont l'un porte le labarum. A côté d'eux marche un licteur armé de ses faisceaux. Dans les airs planent deux génies, l'un déposant une couronne sur la tête du vainqueur, l'autre embouchant la trompette de la Renommée. Au devant de Constantin vient le génie de Rome, portant une statuette de la Victoire et montrant à l'empereur l'entrée d'un temple sur le seuil duquel se tiennent deux sacrificateurs. Au second plan, deux sénateurs acclament Constantin qui leur a rendu la liberté. Une mère, son enfant sur les bras, contemple la scène.

L'esquisse (Panneau. H. 54, L. 69) se trouvait jadis dans la galerie du duc d'Orléans. Vendue dans la collection du comte de Liverpool, en 1829, pour 42 guinées, elle fut achetée par John Smith, l'auteur du catalogue et vendue à G. J. Vernon.

Gravure : V. S. 187, N. Tardieu. Non décrite : Lorieux.

724. LA VILLE DE ROME COURONNÉE PAR LA VICTOIRE ET RECOUVRANT L'AUTORITÉ APRÈS LA VICTOIRE DE CONSTANTIN.

La ville de Rome est assise sur le trône, une main appuyée sur le globe terrestre, tenant dans l'autre la statuette de la Victoire. Un génie ailé lui apporte les étendards des légions vaincues. Un autre génie, portant une palme d'une main, lui tient une couronne au-dessus de la tête. L'aigle est perché sur le bord du socle sur lequel le trône est placé. Devant le génie de Rome, on voit trois captifs nus enchaînés et la louve allaitant Romulus

et Rémus. A droite, Constantin armé de la foudre et accompagné de trois guerriers, dont l'un tient son cheval, un autre un trophée. A gauche, deux captifs, habillés à la manière des Barbares, ont les mains enchainées. A un arbre, derrière eux, un second trophée est suspendu.

L'esquisse (Panneau. H. 54, L. 69) se trouvait dans la galerie d'Orléans. Comme la précédente, elle fut achetée par J. Smith dans la vente de Lord Liverpool (Londres, 1829) et vendue à G. J. Vernon.

Gravure : V. S. 18[6], N. Tardieu. Non décrite : Cathelin.

725. TROPHÉE ÉRIGÉ A CONSTANTIN.

Constantin debout, la main appuyée sur son bâton de commandement, est couronné par la victoire. Deux captifs, les mains liées derrière le dos, gisent à terre. Derrière ce groupe se dresse un trophée d'armes.

Cette esquisse (Panneau. H. 38, L. 31), se trouvait jadis dans la galerie d'Orléans. Vendue chez Stanley, en 1823, elle fut retenue à 61 guinées. Elle appartenait, en 1830, à Henri Brooksbank.

Dans l'exposition des œuvres des maitres anciens, tenue à Londres en 1845, figurait une esquisse de Rubens représentant « la Consécration de Constantin » et appartenant à Edmond Calvert.

Gravure : V. S. Suites 18[8], N. Tardieu ; Histoire 47 ; Anonyme (Balt. Moncornet exc.). Non décrite : Cathelin.

726. CONSTANTIN PARTAGE LE POUVOIR AVEC SON FILS CRISPIN.

Le père et le fils sont debout, en face l'un de l'autre. Constantin remet à Crispin un globe terrestre ; un génie, planant dans les airs, lui remet le gouvernail, symbole du gouvernement. Entre eux, sur le bord de la mer, est assis Neptune, pour indiquer que le fils reçoit le commandement de la flotte.

Cette esquisse (Panneau. H. 39, L. 31) faisait partie jadis de la galerie du duc d'Orléans. Elle fut retenue dans la vente Stanley (Londres, 1823) à 41 guinées. Elle appartenait, en 1830, à Henry Brooksbank.

Gravure : V. S. 18[9], N. Tardieu. Non décrite : Bosq.

727. LA FONDATION DE CONSTANTINOPLE.

L'EMPEREUR approuve le plan de Constantinople qu'un ouvrier tient déployé devant lui et sur lequel l'architecte, un compas à la main, explique les dimensions. Derrière l'empereur, un de ses conseillers est debout. Dans les airs apparaît un aigle, portant dans le bec une branche de genêt, dont on fait le cordeau servant à tirer l'enceinte de la ville, pronostic qui a décidé l'empereur à choisir l'emplacement de la future capitale. Derrière l'architecte, des ouvriers taillent et transportent le marbre ; au fond, la mer, les collines de la côte et les remparts de Byzance.

L'esquisse (Panneau. H. 44.5, L. 44.5) appartenait jadis au duc d'Orléans. Achetée par Philippe Stephens et vendue dans sa collection, en 1810, à 111 guinées; offerte en vente dans la collection de Lord Ranelagh, en 1822, mais retirée ; adjugée dans la vente du même, en 1829, à 43 guinées.

Gravure : V. S. 18[10], N. Tardieu. Non décrite : Hubert.

728. CONSTANTIN HONORANT LA VRAIE CROIX.

HÉLÈNE, belle encore malgré son âge avancé, et la tête entourée d'une auréole, est debout au milieu de la composition, montrant la croix, tenue par un jeune ecclésiastique, à côté duquel se trouve un évêque. Constantin est à genoux, une main sur la poitrine, l'autre étendue avec un geste d'admiration. Toute sa personne exprime une foi vive. Le fond est occupé par l'entrée d'une église, sur le perron de laquelle on voit deux hommes, regardant avec respect l'instrument de supplice du Sauveur.

L'esquisse (Panneau. H. 38, L. 35) se trouvait jadis dans la collection du duc d'Orléans; elle fut vendue chez Stanley, en 1823, et retirée à 35 guinées. Elle appartenait, en 1830, à Henry Brooksbank.

Gravure : V. S. 18[11], N. Tardieu ; J. B. L. Prévost et J. L. Delignon.

729. LE BAPTÈME DE CONSTANTIN.

L'EMPEREUR est agenouillé, le torse nu, le bas du corps enveloppé du linge blanc des catéchumènes, dont un prêtre tient en main la partie qui doit recouvrir bientôt le buste du nouveau chrétien. Le pape, portant la tiare, lui administre le sacrement ; plusieurs évêques et cardinaux

assistent à la cérémonie. L'empereur est suivi de plusieurs personnes de sa cour. La solennité a lieu dans un temple dont on voit se dessiner, sur le premier plan et dans la perspective, les superbes colonnes torses sculptées et ornées de cannelures en spirale.

L'esquisse (Panneau. H. 47, L. 55) a fait partie de la galerie du duc d'Orléans.

Dans l'exposition d'œuvres de maîtres anciens, tenue à Londres en 1845, figurait une esquisse de Rubens représentant - La Conversion de Constantin - et appartenant à Edmond Calvert (1).

Gravures : V. S. Suites 18[12], N. Tardieu. Non décrite : J. B. L. Prévost et J. L. Delignon.

Voorhelm Schneevoogt mentionne sous le même numéro un *Baptême de Constantin,* gravé par Car. Baroni, à Mantoue, en 1765. Le tableau reproduit par cette gravure représente l'*Onction de Salomon :* il se trouve au musée impérial de Vienne (nº 1369) et fut peint par Corneille De Vos.

Voir planche 225.

La description des douze compositions de l'*Histoire de Constantin* est faite d'après les gravures de Nicolas Tardieu qui, elles-mêmes, furent exécutées d'après les esquisses appartenant, au siècle dernier, au duc d'Orléans et dispersées avec les autres tableaux de la même collection. Il fut fait d'après ces esquisses des cartons, différant assez considérablement des premières conceptions de Rubens. Les tapisseries reproduisent ces cartons. Ainsi, dans la première, on voit à gauche quatre tentes qui manquent dans l'esquisse. Dans le ciel, on voit trois anges portant une croix. Dans un des rayons qui en jaillissent, on lit les mots ΕΝ ΤΟΥΤΩΙ ΝΙΚΑ. A l'extrême droite, on voit un nain qui se coiffe d'un casque à lourd panache. Sur le bloc de pierre, du haut duquel Constantin harangue ses troupes, on lit : - *Adlocutio qua divinitus impulsi Constantiniani victoriam peperere.* - La bordure est formée de trophées d'armes, d'autels, de bustes et de stèles qui avaient servi antérieurement aux tapisseries de Raphaël. Dans ces ornements, on voit des L entrelacés et la devise : *Nec pluribus impar.* Il est probable que les trois gravures, publiées par Moncornet, furent faites d'après trois tapisseries.

Rubens fit les cartons de l'*Histoire de Constantin* pour le roi Louis XIII. Il peignit les esquisses, ses élèves exécutèrent les compositions de grandeur voulue.

(1) *Art Union.* 1845, P. 237.

A la fin de novembre 1622, les quatre premiers cartons étaient arrivés à Paris et furent examinés par Peiresc, l'ami de Rubens, et quelques autres personnes, déléguées à cet effet par le roi ou survenues par hasard. Peiresc transmet à Rubens les observations de ces critiques de rencontre, dans une lettre datée du premier décembre 1622, dont nous transcrivons la partie relative à l'*Histoire de Constantin*.

« Je suis allé voir les quatre cartons que vous avez preparés pour des tapisseries; j'étais accompagné de MM. de Loménie, de Fourcy, de St-Ambroise, de la Baroderie, Jacquin et Dunot qui sont presque tous de ceux que le roi charge de l'inspection des travaux publics. On avait fixé un jour pour ouvrir les caisses, en présence de ces inspecteurs, avec ordre d'y rentrer immédiatement les cartons jusqu'à l'arrivée de S. M. qui doit les voir le premier. Je n'ai pas voulu manquer à l'invitation et ma présence n'y a pas été inutile. Vous m'aviez écrit le détail des sujets, tandis que ces Messieurs connaissaient seulement d'une manière générale qu'il s'agissait d'une Vie de Constantin. Je pus donc leur expliquer chacune des compositions. On a fort admiré votre profonde connaissance des costumes antiques et l'exactitude avec laquelle vous avez rendu jusqu'aux clous des chaussures, ainsi que je l'ai remarqué avec grand plaisir aux pieds d'un cavalier de la suite de Maxence.

« Vous avez de grandes obligations envers l'abbé (de St-Ambroise) : il nous a loué votre œuvre en termes empreints du plus grand enthousiasme : je vous conseille de lui envoyer, sur mon rapport, deux lignes de remerciement. M. de la Baroderie, qui est un excellent appréciateur des bonnes choses, vous a également rendu justice avec une forte conviction et de solides raisons : il a vivement impressionné tous ces Messieurs et ceux-ci ont été très satisfaits. Notre réunion n'a pu être tellement secrète qu'il ne se soit trouvé là plusieurs personnes arrivées, par hasard, avec le nouvel archevêque de Paris, et d'autres venues pour acheter des tapisseries, ou pour voir vos cartons. Parmi ces intrus, il n'a pas manqué de critiques téméraires et envieux qui se sont mis à mordre sur de petites choses. Tous cependant furent obligés d'avouer qu'on avait sous les yeux l'œuvre d'un grand homme et d'un génie élevé, et que telle qu'elle était, même exécutée par la main de vos élèves, pas un peintre de France ne pouvait espérer d'arriver à créer une chose semblable.

« Des quatre cartons, celui de la bataille a été mis au premier rang, personne n'y a découvert le moindre détail à reprendre et il a été admiré dans toutes ses parties. La remarque que j'avais faite sur l'exactitude des costumes militaires fut contredite par plusieurs personnes ; mais seulement en ce qui concerne

votre manière de dessiner les jambes, que vous arquez, au lieu de les faire droites selon l'usage. Je me rappelle bien ce que vous m'avez dit, un jour, à propos de la belle courbure des jambes du Moïse de Florence et du St-Paul, que, dans la nature, cet effet est certainement réel, et les contradicteurs n'ont pu nier la vérité de cette observation. Mais ils répondent que c'est là l'effet de quelque défaut ou une particularité nationale, car il est des pays où tout le monde est bancroche, et qu'il ne faut pas le généraliser. Les statuaires de l'antiquité ont proscrit cette forme, Michel-Ange, Raphaël, le Corrège, Titien ont fait de même, il semble donc qu'il faut encore la proscrire aujourd'hui; les yeux habitués aux lignes observées par ces maîtres ne peuvent, sans s'étonner, voir une manière entièrement différente.

- Vos cartons auraient émerveillé tout le monde, sans cette particularité qui ne peut-être goûtée dans notre race, et, si vous voulez excuser le conseil de votre serviteur, vous vous accommoderez, à l'avenir, de cette maladie de nos yeux. Les peintres de l'Éthiopie représentent la madone à la moresque, avec la figure noire, mais si Michel-Ange ou Raphaël venaient ici aujourd'hui nous peindre des figures ayant les jambes tournées en arc, ils entendraient des critiques sans fin leur en faire le reproche. Si vous ne vous décidez pas, dans les tableaux de la Galerie, où vous aurez à représenter des jambes arquées, à chercher des poses naturelles, c'est une chose très certaine que vous en retirerez peu de satisfaction, ayant à compter ici avec des étourdis qui n'aiment pas ce qui contrarie leur sentiment. Les anciens Égyptiens qui étaient à peu près tous obèses donnaient ce défaut à leurs figures et auraient, je crois, trouvé difforme tout ce qui ne leur ressemblait pas. Nos petits maîtres français font de même.

- Sur le carton de la Bataille, on a été étonné de la figure de Licinius ou du personnage qui combat contre Constantin, et de la figure d'un mort gisant sous son cheval : la composition entière du reste a excité l'étonnement. Il a paru cependant que Constantin brandissant son javelot aurait pu mettre un peu plus de vivacité dans le mouvement, ensuite on ne croit pas que le peintre ait bien reproduit le dessin du bras qui lance le javelot (ce bras doit être le bras droit, quoique le carton de la tapisserie ait dû porter un bras gauche); il a l'air d'être un peu disloqué et de n'avoir pas un mouvement naturel : c'est tout ce qu'on y a trouvé à redire, avec une autre jambe, encore, un peu plus arquée qu'il ne plaît à ces critiques.

- Dans le grand carton du pont rompu, on a admiré une infinité de choses et surtout ces deux personnages suspendus par les mains ; le blessé

qui se tient par une seule main a paru tout à fait excellent et inimitable ; quelques-uns toutefois y critiquaient les proportions de la cuisse pendante ; et l'autre qui s'accroche avec les deux mains a été trouvé superbe ; mais, encore une fois, on y a découvert un défaut minuscule, une cuisse tombant plus bas que l'autre. On aurait voulu que vous eussiez donné de votre main une retouche à ces deux cuisses. Vous avez voulu que je vous fisse un rapport en toute liberté, j'aurais cru manquer à ce devoir si je vous avais caché ces détails. Vous m'excuserez, j'en suis sûr, en faveur de mon affection et de l'opinion que je professe que les amis ne peuvent pas manquer à se rendre de pareils services les uns aux autres. Et sur ce, je vous baise les mains de tout cœur. »

Huit jours après, Peiresc avait déjà reçu la réponse de Rubens à ces critiques et écrivit au grand peintre son ami : « J'ai pris le plus grand plaisir à lire les raisons que vous alléguez pour justifier vos compositions des tapisseries que je trouve superbes, et j'aurai soin de me servir de vos idées, à ma première rencontre avec ces critiques qui ne savent ce qu'ils disent (1). »

Malheureusement cette réfutation des critiques adressées à l'*Histoire de Constantin* ne nous est pas parvenue.

Rubens eut de la difficulté à obtenir le paiement de ce qui lui était dû pour les cartons de cette série. En effet, le 26 février 1626, il écrit à Valavès (2) : « J'apprends avec peine par les lettres de M. de la Planche qu'il ne paraît pas qu'on soit disposé à payer le reste de ce qui m'est dû, au sujet des cartons de tapisseries que j'ai faits pour le service de Sa Majesté. M. de Fourcy et M. Katelin ne sont assurément pas hommes de parole (3). »

Le garde-meuble de Paris possède un exemplaire de la suite des tapisseries, faites d'après les cartons auxquels les esquisses, provenant de la galerie du duc d'Orléans, ont servi de modèles. Il paraît même que le garde-meuble en a possédé plusieurs exemplaires. Il résulte, en effet, de notes recueillies par M. Alfred Darcel, dans un inventaire dressé vers 1730, que

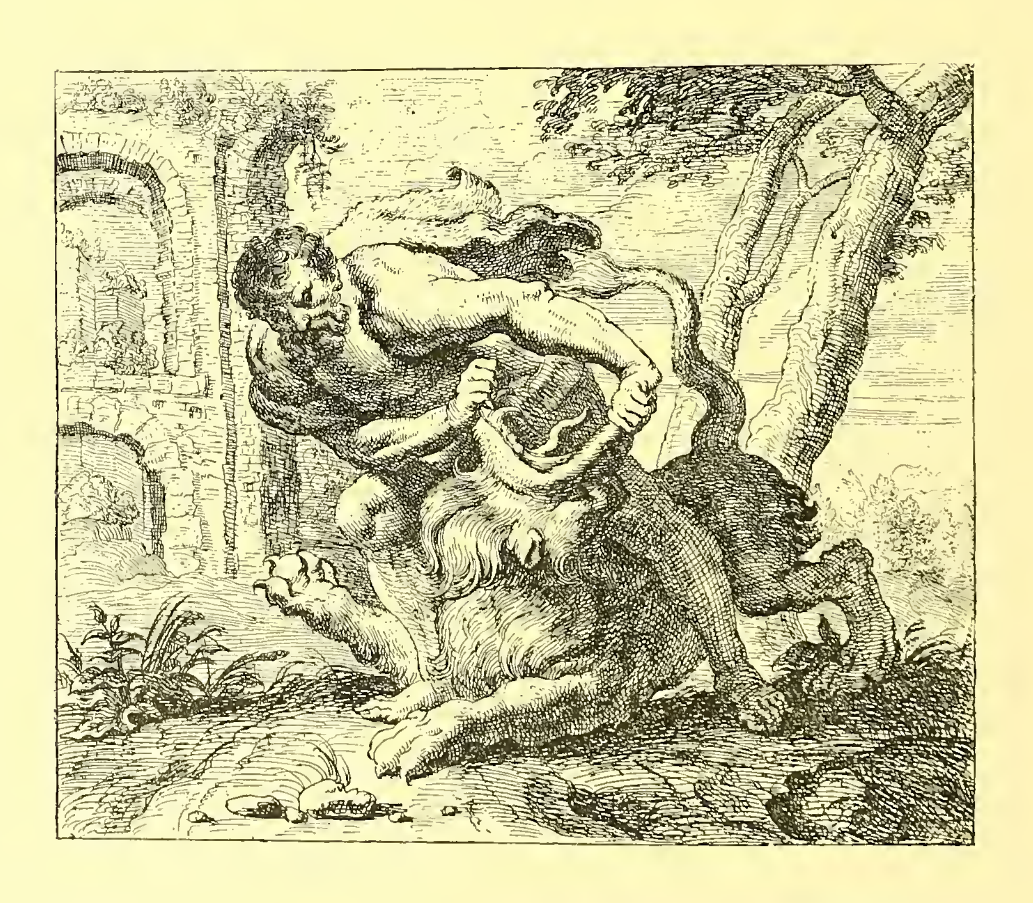
(1) Lettres de Peiresc à Rubens extraites de la correspondance de Peiresc conservée à Carpentras. Traduction communiquée par Ch. Ruelens.

(2) ÉMILE GACHET : *Lettres inédites de P. P. Rubens*. P. 41.

(3) M. de la Planche, célèbre tapissier, flamand d'origine, établi à Paris : Kathelin, Jacquelin de Guillet de Saint George, trésorier des bâtiments du roi ; Henri de Fourcy intendant, chef suprême du service des bâtiments. PAUL MANTZ : *Gazette des Beaux-Arts* du 1 Mars 1884. P. 200.

l'*Histoire de Constantin* a été reproduite bien des fois à des époques différentes et avec des bordures modifiées. Sous Louis XIV, la tradition n'était pas perdue et l'auteur de l'inventaire nous apprend que l'une des suites - laine et soye, rehaussée d'un peu d'or - provenait de la fabrique de Paris, manufacture de la Planche. Cette tenture n'est pas celle que le mobilier national possède aujourd'hui et dont on a pu voir huit pièces, en 1883, au palais des Champs Élysées. Mais, ainsi que le constate le catalogue de M. Williamson (nos 27, 28, 29), l'exemplaire exposé en 1883, porte sur trois des pièces, dont les anciennes lisières n'ont pas disparu, la lettre P suivie d'une fleur de lis, et c'est bien là la marque de l'atelier parisien et non la marque de de la Planche, si les gardes-jurés de la corporation ne se sont pas trompés dans leurs notes de 1718 (1).

(1) PAUL MANTZ. Ibid. p. 201.



L'HISTOIRE DE MARIE DE MÉDICIS.

---

730. LA DESTINÉE DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Musée du Louvre, 434.
Toile. H. 394, L. 155.

Les trois Parques, assises sur des nuages, filent la destinée de Marie de Médicis. Dans la partie supérieure, Junon, tendrement appuyée sur l'épaule de Jupiter, le prie d'accorder un sort heureux à la princesse qui va naitre (1). Les Parques sont trois superbes femmes, de formes élégantes, traitées avec prédilection et avec beaucoup de soin. Elles fournirent à Rubens une excellente occasion de faire admirer des figures nues et, dans toute la galerie, il n'y en a pas de mieux réussies. Leur attitude est plutôt celle des trois Grâces que celle des trois redoutables fileuses. Entre leurs mains, qui forment une chaîne charmante, le destin de la future princesse coule doucement : les déesses lui sont évidemment favorables. La draperie de la Parque la plus haut placée est rouge, celle de la seconde bleue, celle de la troisième verte, avec un reflet brun ; ces draperies ne couvrent qu'une minime partie de leur corps et font ressortir les belles carnations. Le fond de nuages relève également leurs belles teintes. Dans le haut du tableau, la lumière forme une gloire

(1) Pour la description du sujet des tableaux de cette galerie, nous nous sommes servi, en partie, du texte que le catalogue du Louvre leur consacre.

éclatante, dans laquelle Jupiter et Junon sont assis ; elle s'éteint insensiblement en descendant, de sorte que, dans la partie inférieure, les nuages sont sombres. Le peintre a fort habilement tiré parti de son cadre étroit pour la disposition de ses personnages. Dans l'esquisse, les Parques sont plus éloignées l'une de l'autre. En les disposant à des distances plus égales, Rubens rendit sa composition plus gracieuse et plus serrée.

Les figures sont entièrement de la main du maitre.

Gravures : V. S. Suites 19[4], Lud. de Chastillon, d'après le dessin de J. B. Nattier ; 20[4], Gabriel ; Fables 2 (Jupiter et Junon seuls), G. Panneels Francofurti fecit 1631.

Voir planche 226.

730[1]. LES TROIS PARQUES.

Paris. Musée du Louvre, 691.

Panneau. H. 50, L. 64.

Sur un même panneau, Rubens a peint, en petites dimensions, les trois Parques du tableau précédent et le Temps soulevant la Vérité. Il y a quelques différences dans cette esquisse. La plus haute des Parques y est posée autrement : dans le tableau, ses jambes retombent ; dans l'esquisse, elles sont croisées, la gauche sur le genou de la droite. Jupiter et Junon sont identiques. Les draperies diffèrent également. La Parque la plus élevée porte une large draperie rouge ramenée sur le devant, tandis que dans le tableau elle est assise sur cette draperie et qu'une gaze blanche seule recouvre la partie antérieure du corps.

L'esquisse provient de la collection de Napoléon III, qui l'avait acquise dans la vente d'Ary Scheffer, en 1859.

Une pièce représentant « les Parques filant la destinée de Marie de Médicis. Toile. H. 18 pouces, L. 22 $^{1}/_{2}$ pouces » fut vendue, en 1777, dans la vente du prince de Conti, à 1401 francs.

Photographie : A. Braun.

731. LA NAISSANCE DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Musée du Louvre, 435.
Toile. H. 394, L. 295.

Une femme nue, représentant Lucine, la déesse qui préside aux naissances, est debout au milieu du tableau, tenant en main le flambeau de la vie; une draperie rouge lui flotte autour des reins et au-dessus des épaules. Deux génies, figurant les heures fortunées de la naissance de l'enfant, planent dans les airs en répandant des fleurs ; un troisième, le bon génie de la reine, tient une corne d'abondance, où se trouvent le sceptre et la couronne. Dans le haut du tableau, le Sagittaire indique la date de la naissance de la reine. Cette date (26 avril) aurait dû être désignée par le signe du Taureau ; le Sagittaire figure novembre-décembre. Rubens a confondu la date de la naissance de la reine avec celle du roi (1). La ville de Florence, assise devant la porte d'un palais, regarde avec une tendresse maternelle l'enfant nouveau-né qu'elle tient dans ses bras. Le fleuve Arno est couché à droite et assiste avec intérêt au mémorable événement. A côté de Florence, deux petits génies apportent l'écusson de France. La scène est placée dans la nuit, car au milieu du tableau règnent de noires ombres, que parvient à peine à dissiper le flambeau de Lucine. De la tête de la jeune princesse sortent des rayons lumineux. Comme pièce décorative, le tableau fait un excellent effet ; comme dessin, les figures principales, Lucine et Florence, sont peu gracieuses. L'effet de lumière, une forte clarté sur d'épaisses ténèbres, est admirable; le Dieu du fleuve avec sa peau brune ne l'est pas moins. La composition est cherchée bien loin et froide.

Les figures sont peintes par Rubens, les draperies retouchées par lui ; le paysage est d'un collaborateur.

La pinacothèque de Munich renfermait naguère, sous le n° 892, une petite copie de ce tableau (Panneau. H. 63, L. 49).

Gravure : V. S. 19[5], G. Duchange ; 20[5], Benoist.

(1) Ma per tornar alla tavola IV, quelli che lui chiama cupidini e zephiri sono le hore felici della nascità della regina, che si cognosce dalle ale de' papilioni e che sono femmine. Ma quel giovane, che porta il cornucopia ripieno di scettri e corone, è il genio buono della regina, e in cima è l'ascendente dell' oroscopo, il sagittario (Lettre de Rubens à Valavès, du 29 octobre 1626. GACHET : *Lettres de Rubens*, p. 66).

732. L'ÉDUCATION DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Musée du Louvre, 436.
Toile. H. 394, L. 295.

Minerve préside à l'éducation de la jeune princesse et la fait écrire sur ses genoux. Les Grâces lui offrent une couronne ; Apollon, en jouant de la basse, lui inspire le goût de la musique, et Mercure, descendant du ciel, lui apporte le don de l'éloquence. Dans le fond, la fontaine de Castalie ; sur le devant, à terre, des instruments de peinture, de sculpture et de musique. Marie de Médicis est entièrement insignifiante de forme et de peinture ; c'est une femme en petit, sans la grâce de l'enfant. Apollon est une figure brune, plutôt pesante qu'idéale. Mercure, qui descend des airs et se tient à une draperie rouge, en étendant son caducée vers la jeune princesse, est une figure en raccourci, hardie jusqu'à l'excès, mais d'un beau mouvement. La partie principale est formée ici, comme dans mainte autre peinture de cette galerie, par les personnages mythologiques et en premier lieu par les trois Grâces, représentées par trois belles femmes nues. Surtout celle du milieu, la douce figure blonde, si chère à Rubens, est charmante. La pose des trois Grâces est fort heureuse ; celle du milieu donne une couronne à l'enfant et les deux autres s'appuient légèrement sur elle. Le reflet verdâtre, que la nappe d'eau descendant des sombres rochers dans le fond, jette sur elles, est délicat et d'un effet nouveau. L'ensemble constitue une scène de forme agréable, de disposition heureuse, mais aussi froide de conception qu'une allégorie peut l'être.

La première des Grâces du côté de la future reine est incontestablement la même femme que le modèle du portrait, n° 461 du Louvre, intitulé *Dame de la famille Boonen,* une personne d'un peu moins de 25 ans, reconnaissable à ses grands yeux, ses larges pommettes, son nez effilé, ses cheveux châtain clair, ses sourcils à la chinoise et ses yeux qui semblent loucher. Ce doit être une sœur d'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens.

Les trois Grâces sont entièrement de la main de Rubens ; les autres figures sont retouchées par lui ; les accessoires sont d'un collaborateur.

Au XVII[e] siècle, on avait couvert les Grâces de légers vêtements (1).

(1) FÉLIBIEN : *Entretiens*, II. 199. Paris, 1696.

De nos jours on a fait disparaître ces voiles malencontreux.

Gravures : V. S. 19^6, Loir, 20^6, Disart.

Voir planche 227.

732[1]. L'ÉDUCATION DE MARIE DE MÉDICIS.

Munich. Pinacothèque, 764.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 49, L. 39.

La composition et la plupart des personnages sont identiques. La figure de deux des trois Grâces diffère assez notablement. L'une d'elles met la main sur l'épaule de l'enfant, tandis que, dans le tableau, elle cache de cette main sa nudité ; une autre a les cheveux déliés, flottant sur le dos, tandis que, dans le tableau, ils sont relevés et noués. Celle du milieu porte un voile qui lui couvre la plus grande partie des jambes ; les deux autres portent un voile plus petit. Les trois Grâces du tableau sont nues, à l'exception de celle du milieu qui est couverte d'une légère draperie.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

733. HENRI IV REÇOIT LE PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Louvre, 437.

Toile. H. 394, L. 295.

Le portrait de la future reine est présenté au roi par l'Amour et l'Hymen, voltigeant tous deux à hauteur d'homme. La France, représentée par une figure à moitié nue, drapée dans une tunique bleue à lis d'or, s'est approchée du roi et l'engage à contracter cette alliance, agréable à Jupiter et à Junon, que l'on voit assis sur des nuages. Près de Henri IV, deux amours, s'emparant de son casque et de son bouclier, indiquent la longue paix dont ce mariage fera jouir la France.

C'est encore un appareil fort compliqué de mythologie. Jupiter et Junon interviennent pour la seconde fois. Le père des dieux a une belle et douce tête rubénienne, avec des cheveux longs, comme il les a dans la statuaire antique. La France avec son casque à plumage abondant, ses bras, jambes et seins à demi nus, l'Hymen et l'Amour au milieu du tableau, les amours en bas forment une véritable débauche d'allégorie et cependant cette abondance

d'énigmes ne nous rebute pas, parce que le symbolisme est transparent et que l'idée principale, l'amour du roi Henri, n'en est pas obscurcie, mais en ressort davantage. La bonne figure du roi, avec sa longue canne, son expression amoureuse et attendrie, sa tête si vraie et si vivante, est tellement naturelle qu'elle rachète et éclipse tout son entourage surnaturel. Il forme avec la France, bien réussie, un groupe excellent. Le paysage du fond est maintenu dans une teinte claire et chaude. L'œuvre entière nous saisit par l'intensité de la lumière et du coloris.

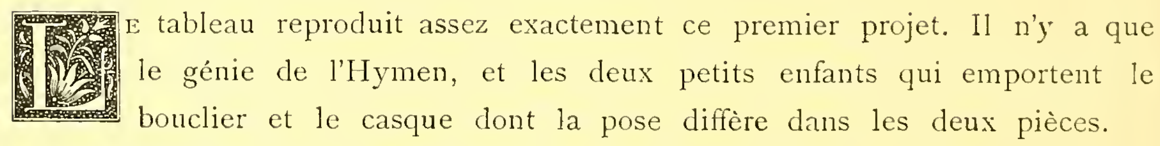
Le roi, la France, le portrait, les amours sont peints par Rubens ; le reste est retouché par lui. Le paysage est d'un collaborateur, probablement Wildens, qui pourrait bien avoir peint également les accessoires, pièces d'armure, char, paons et aigle.

Gravures : V. S. 19^{7}, J. Audran ; 20^{7}, Benoist.

Voir planche 228.

733^{1}. HENRI IV REÇOIT LE PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS.

Munich. Pinacothèque, 765.
Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 49, L. 37.



Le tableau reproduit assez exactement ce premier projet. Il n'y a que le génie de l'Hymen, et les deux petits enfants qui emportent le bouclier et le casque dont la pose diffère dans les deux pièces.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

734. LE MARIAGE DE MARIE DE MÉDICIS AVEC HENRI IV.

Paris. Louvre, 438.
Toile. H. 394, L. 295.

Le 5 octobre 1600, le grand-duc Ferdinand épouse, au nom du roi, par procuration, la princesse sa nièce. C'est la scène que Rubens a représentée dans ce tableau. L'Hymen, tenant un flambeau, porte le manteau de la jeune reine. Le cardinal Pierre Aldobrandini donne la bénédiction nuptiale dans l'église de Santa-Maria-del-Fiore. On voit, à la suite de Marie de Médicis, Christine de Lorraine, grande-duchesse de Toscane, et Éléonore

de Médicis, duchesse de Mantoue. Du côté du Grand-Duc, Roger de Bellegarde, grand-écuyer de France, depuis duc de Bellegarde, porteur de la procuration de Henri IV, et le marquis de Sillery, négociateur de cette alliance. Sur l'autel, on remarque un groupe de marbre représentant le Christ mort, couché sur les genoux de Dieu le père. Un petit chien est assis sur le tapis.

C'est un morceau superbe, sans autre motif allégorique que le petit Hymen qui porte la traîne de la robe de la reine. Le groupe central surtout est admirable. Le Grand-Duc et Marie de Médicis sont deux figures pleines de naturel et de noblesse. Le Grand-Duc porte des souliers blancs, des bas de soie et des hauts-de-chausse blancs, un pourpoint blanc brodé d'or sur lesquels est jeté un manteau noir, richement brodé d'or. De la main droite, il passe l'anneau au doigt de la fiancée ; la main gauche tient son chapeau et est appuyée sur le pommeau de son épée. Il est peint avec beaucoup de soin, dans une gamme chaude et à tons moelleux. La reine porte un costume d'une richesse éblouissante : elle est entièrement vêtue de soie blanche, brodée d'or ; elle porte des dentelles au cou et aux poignets. Sa figure pâle a moins de relief que celle du Grand-Duc. En général, Rubens tire peu partie de son héroïne. Les deux gentilshommes de la droite l'emportent également sur les nobles dames du côté opposé. Au second plan, on voit le cardinal avec sa chasuble rouge brodée d'or ; à côte de lui se trouve sur l'autel son chapeau. Sur les marches de l'escalier est étendu un éclatant tapis rouge. A gauche se dresse encore un trône surmonté d'un dais de rouge vif. Tout est donc maintenu dans des tons très élevés, harmonisant dans leur force ; la scène est belle par la vérité de l'action et belle par l'éclat avec lequel celle-ci est représentée.

L'autel est peint par un élève. Le groupe du milieu : le cardinal, le Grand-Duc, la reine, ainsi que les chairs des autres figures, sont de la main de Rubens. Il a retouché les draperies.

Rubens assista au mariage de Marie de Médicis à Florence, comme le prouve le passage d'une lettre que Peiresc lui adressa le 25 septembre 1622. Il a donc traduit dans ce tableau la scène qu'il a vu se dérouler devant ses yeux (1).

Gravures : V. S. 198, A. Trouvain ; 208, Benoist.

Voir planche 229.

(1) CH. RUELENS : *Correspondance de Rubens.* I, 19.

734[1]. LE MARIAGE DE MARIE DE MÉDICIS AVEC HENRI IV.

Munich. Pinacothèque, 766.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 65, L. 50.

La composition de l'esquisse diffère peu de celle du tableau. Le prêtre qui tient la croix est placé derrière le grand-duc Ferdinand et non derrière Marie de Médicis ; il est vêtu d'un surplis blanc et mieux en vue. Le petit chien sur le devant manque.

Photographie : Hanfstaengl.

735. LE DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS AU PORT DE MARSEILLE LE 3 NOVEMBRE 1600.

Paris. Louvre, 439.

Toile. H. 394, L. 295.

La France et la ville de Marseille vont au devant de la nouvelle reine et lui présentent le dais. Rubens a supposé que le Grand-Duc lui-même avait accompagné sa nièce ; mais il reste dans la galerie, tandis que la duchesse de Mantoue et la grande-duchesse de Toscane suivent Marie de Médécis, dont la Renommée annonce dans les airs l'heureuse arrivée. Le premier plan est occupé par des Tritons et des Naïades, qui veulent amarrer le bâtiment, et Neptune arrive pour veiller au débarquement.

Toute la partie supérieure, formant le pont du navire, est enveloppée dans une légère brume vaporeuse. Tout y est blanc : la soie, l'oriflamme, les nuées. La Renommée planant dans les airs est enveloppée d'un voile de gaze d'un bleu jaunâtre. La charpente du vaisseau est dorée et recouverte en grande partie d'une tapisserie rouge. Les figures dans cette partie supérieure sont faites d'une main plus légère, et n'ont pas la vigueur de la partie inférieure. Les personnages principaux sont les trois Naïades qui amarrent le vaisseau. Elles s'élèvent au-dessus des eaux, à côté de Neptune et de deux Tritons, et s'entrelacent en replis tortueux. L'une est vue de face, une autre de profil, la dernière de dos ; les deux premières sont blanches de peau et blondes de chevelure, la troisième est brune de carnation et de cheveux. La partie supérieure de leur corps a la forme de la femme, la partie inférieure celle

du poisson. Mais, là même où leur corps a la forme humaine, le peintre le fait participer de la nature du poisson, tellement il est élastique et flexible. Ce groupe magistral est du plus beau Rubens, par la hardiesse et l'originalité des poses, par le moelleux de la couleur. Les chairs des Naïades font pâlir tout l'éclat, toute la richesse de leur entourage. Les Tritons sont insignifiants à côté des Naïades et rappellent la manière de Jordaens par le coloris et la lumière. La composition est extrêmement décorative : en bas, les joyeuses figures des nymphes marines formant une bacchanale ; en haut, le spectacle se déployant avec une pompe royale.

Le groupe des Naïades et l'eau sont entièrement de la main de Rubens. Le reste, c'est-à-dire la partie supérieure, est d'un élève et a été retouché par le maitre.

Le catalogue du Louvre cite un passage d'une lettre écrite par Rubens à M. Sauveur Ferrary, changeur d'argent tout contre le chevet de St-Médéric, à Paris, pour lui dire de retenir trois modèles, les deux dames Capaïo et leur petite nièce Louise, d'après lesquelles il désirait faire en grandeur naturelle des études de Sirènes et qu'il avait choisies, non seulement à cause de la beauté de leurs traits, mais encore pour leur chevelure noire et leur belle stature (1). La lettre n'est pas datée. M. Villot croit que les Sirènes en question sont les trois Naïades qui figurent dans le présent tableau. Il est à remarquer toutefois que ces habitantes de l'eau n'ont pas la chevelure noire dont parle Rubens ; deux d'entre elles sont blondes, la troisième est d'un brun roux. Elles ressemblent bien plus à des Flamandes qu'à des Italiennes. Il convient de remarquer aussi que les Naïades sont appelées Sirènes dans plusieurs descriptions de la galerie de Médicis.

Gravures : V. S. 19⁹, G. Duchange ; 20⁹, A. Gouyon.

Voir planche 230.

---

(1) Je vous prie comuniquer à M. Jean Sauvages, ce que je place cy-dessous : Je vous prie de nous arrenger, (l'amy) pour retenir pour moy, pour la III[e] semaine quy suyvra celle-cy les deux dames Capaïo de la Reue Verbois, et aussy la petite nièce Louysa, car je compte faire en grandeur naturelle trois Étuddes de Syrennes, et ces trois personnes me seront d'un grand secours et infini, tant à cause des Expressions supperbes de leurs visages mais encore par leurs supperbes chevelures Noires que je rencontre difficilement ailleur et aussy de leur stature (*Archives de l'Art Français*. III, 208-209).

735¹. LE DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS A MARSEILLE.

Munich. Pinacothèque, 767.
Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 50.

L'esquisse présente quelques variantes. Le Grand-Duc ne se voit pas dans la galerie ; celle-ci est avancée vers le milieu du tableau et derrière elle, on voit des mâts et des vergues d'autres vaisseaux. La queue de poisson de la Naïade du milieu est plus clairement figurée.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

736. LE MARIAGE DE HENRI IV AVEC MARIE DE MÉDICIS ACCOMPLI A LYON LE 10 DÉCEMBRE 1600.

Paris. Louvre, 440.
Toile H. 394, L. 295.

Le roi et la reine sont placés dans le ciel, où ils se donnent la main en signe de l'accomplissement du mariage. Henri IV, affublé en Jupiter, passe la jambe gauche au-dessus de l'aile de l'aigle céleste. Son buste est nu, une draperie rouge recouvre ses jambes. Marie de Médicis est assise sur les nuages contre un char de Junon, sur lequel sont perchés deux paons. Suivant une singulière habitude que Rubens prête à la reine, un de ses seins est découvert ; elle porte un long vêtement bleu. L'Hyménée plane au-dessus des nouveaux-mariés. Dans le bas, la ville de Lyon, assise sur un char traîné par deux lions, contemple le spectacle qui se passe dans les cieux. Le char est d'or et la femme qui le conduit est d'une nuance analogue, rappellant les teintes du Véronèse. Dans le lointain, on a une vue sur la ville.

La partie inférieure est un beau travail mythologique ; la partie supérieure est au moins baroque de conception. Le tout pèche par un excès, une débauche d'allégorie. Comme aspect toutefois, le tableau est agréable, éclatant même par l'harmonie des couleurs intenses. La lumière, filtrant à travers les nuages ardents, répand sur l'ensemble une teinte dorée. Mais, c'est à peine si ces grandes qualités de l'exécution rachètent ce qu'il y a de malheureux dans l'idée première de la composition.

Le paysage est fait par un collaborateur, probablement par Wildens. Le

groupe supérieur, Henri IV et Marie de Médicis, avec les figures de l'Hyménée et des anges, sont de la main de Rubens ; le reste est peint par un élève et retouché par le maître.

Dans la vente Schneider (Paris, 1876) figurait un dessin à l'encre, lavé à la sépia et rehaussé d'aquarelle, de cette composition.

Gravures : V. S. 19^{10}, G. Duchange ; 20^{10}, Duthé.

Le groupe des deux lions est gravé séparément par un anonyme (Deroy ?) V. S. Suites, 47.

736^{1}. LE MARIAGE DE HENRI IV AVEC MARIE DE MÉDICIS ACCOMPLI A LYON.

St-Pétersbourg. Hermitage, 567.
Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 33, L. 24.

Grisaille relevée d'un peu de couleur. L'esquisse diffère du tableau en quelques points d'importance secondaire. Dans ce dernier, les lions sont montés par deux génies ; dans l'esquisse, un seul les conduit ; un second génie voltige sous le couple royal en portant la torche de l'Hyménée. Dans le tableau, Junon (la reine) porte un diadème ; dans l'esquisse, un voile lui couvre la tête. L'esquisse a été retrécie dans le haut et du côté droit. Sa tête du génie de l'Hymenée a été en partie enlevée ; des paons de Junon, il ne reste que la tête et la poitrine du premier.

Photographie : A. Braun.

737. LA NAISSANCE DE LOUIS XIII A FONTAINEBLAU LE 27 SEPTEMBRE 1601.

Paris. Louvre, 441.
Toile. H. 394, L. 295.

Marie de Médicis, la tête appuyée sur le bras de la Fortune, vient de donner le jour au Dauphin, et le regarde avec une douce satisfaction qui change en joie toutes les douleurs de l'enfantement. D'un côté, la Justice confie le prince nouveau-né au génie de la Santé ; de l'autre est la Fécondité, qui, dans sa corne d'abondance, montre à la reine les cinq

autres enfants qui doivent naitre d'elle. Par terre est étendu un riche tapis multicolore. Une grande draperie rouge est attachée à un arbre à droite et maintenue par un génie vers le milieu du tableau ; il forme le fond sur lequel se détachent les figures principales. A gauche, dans les airs, on voit une gloire dans laquelle se lève l'Aurore, figurée par Phaëton sur son char, montant dans le ciel.

Nous voyons de nouveau ici le malheureux mélange de la mythologie et de la réalité. Les vêtements défaits et la pose négligée de la reine trahissent les souffrances qu'elle a endurées, tandis que le regard plein de tendresse qu'elle jette sur le nouveau-né peint le bonheur qu'elle éprouve. Ces deux sentiments contraires sont admirablement unis dans cette figure, une des mieux réussies, une des plus humainement vraies que Rubens ait produites. Mais à côté de cette mère rendue avec la touchante poésie de la réalite, vient se grouper tout un entourage mythologique. C'est d'abord la Santé, un jeune homme au corps robuste, légèrement bruni, plein de force, puis la Justice qui remet l'enfant à la Santé ; derrière la reine, la Fortune et à sa droite la Fécondité, magnifiquement vêtue d'une draperie jaune doré, un bras et un sein nus, une figure belle et douce.

L'ensemble fait un brillant effet par son coloris. Le tapis multicolore par terre, la draperie d'un jaune doré et d'un rouge vineux que portent la Fécondité et la reine; plus haut, les chaudes carnations et la draperie écarlate du fond réunissent la plus haute harmonie au plus vif éclat.

Les figures de la reine, celles de la Santé et de la Justice sont de la main de Rubens. Les autres parties sont d'un collaborateur, mais retouchées par le maitre.

En janvier 1622, l'archiduchesse Isabelle, souveraine des Pays-Bas, fit présenter à Marie de Médicis par Rubens une chiénne avec un collier de vingt-quatre plaques émaillées (1). Dans le présent tableau, on voit un petit épagneul portant un pareil collier.

Une étude pour la tête de la reine dans ce tableau se trouve dans la galerie du duc de Buccleugh à Londres (Panneau. H. 66, L. 52).

La Pinacothèque de Munich possédait jadis une petite copie de ce tableau (N° 906 du catalogue Marggraff. Panneau. H. 63, L. 49).

Gravures : V. S. 19[II], B. Audran ; 20[II], Duthé.

Voir planche 231.

(1) A. Castan : *Les origines et la date du Saint-Ildefonse de Rubens.* P. 75.

737[1]. LA NAISSANCE DE LOUIS XIII.

St-Pétersbourg. Hermitage, 568.
Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 32, L. 23.

GRISAILLE rehaussée d'un peu de couleur. L'esquisse ne diffère du tableau que dans des détails sans importance. La Santé parait ici sans ailes ; une des ailes du génie qui tient le rideau est repliée, tandis qu'elle est élevée dans le tableau. Dans l'esquisse, on voit au premier plan des vases précieux qui ont disparu dans le tableau. La Fécondité dont un des seins est nu dans le tableau, est entièrement couverte d'une draperie dans l'esquisse.

Celle-ci provient de la collection Crozat.

Photographie : A. Braun.

738. HENRI IV PART POUR LA GUERRE D'ALLEMAGNE ET CONFIE A LA REINE LE GOUVERNEMENT DU ROYAUME.

Paris. Louvre, 442.
Toile. H. 394, L. 295.

EN 1610, le roi avait résolu d'aller commander en personne l'armée qui faisait la guerre en Allemagne pour s'opposer à l'envahissement du duché de Clèves, par la maison d'Autriche. Avant son départ, il investit Marie de Médicis du gouvernement et lui remet un globe aux armes de France. Le dauphin, depuis Louis XIII, debout entre eux donne la main à sa mère. Des officiers armés attendent le roi, deux femmes accompagnent la reine. Ces dernières sont des figures allégoriques sans attributs, difficiles, par conséquent, à désigner exactement ; la gravure d'Audran les appelle la Prudence et la Générosité. La scène se passe devant un portique ouvert, donnant sur un pavillon, qui reproduisent à peu près exactement le portique et le pavillon de la maison de Rubens.

Le jeune Louis est ravissant sans pareil. Il se tient debout entre son père et sa mère en regardant celle-ci avec des yeux intelligents et un visage rayonnant de grâce et de lumière. Il porte un pourpoint de satin blanc, avec

un cordon bleu en sautoir, un mantelet et des hauts-de-chausse en velours rouge ; il forme une apparition charmante dans cette scène si sobre et si grave.

Le tableau est presqu'entièrement historique. La pose des figures est un peu théâtrale ; à part cela, ce morceau vaudrait celui du *Mariage à Florence*. Dans son ensemble, il est plus calme et plus sobre de couleur que ce dernier. La culotte et le manteau rouge du jeune prince, son pourpoint de satin blanc, la draperie jaune d'une des femmes à côté de la reine, la robe d'un violet foncé de Marie de Médicis, étincelant sur les cassures des plis, les vêtements clairs du roi, tous ces détails se détachent en tons solides sur le fond neutre et sobre formé par le portique et par le pavillon. Le groupe du milieu est admirable; la pointe de sentimentalité que l'on découvre dans la *Contemplation du portrait* se retrouve ici. Le tableau forme un ensemble des mieux réussis, d'une composition aussi sage qu'heureuse, d'un rendu aussi vrai que beau.

Les trois figures principales sont de la main de Rubens, les autres sont retouchées par lui ; le fond et les accessoires sont d'un collaborateur.

Gravures : V. S. 19^{12}, J. Audran; W. Douglas; 20^{12}, Gautier. La tête de Henri IV a été gravée séparément par F. Janinet, en 1777, d'après un tableau du cabinet du comte de Baudouin (V. S. Portraits, 166) et par Dupin (V. S. 167).

Voir planche 232.

738[1]. HENRI IV PART POUR LA GUERRE D'ALLEMAGNE.

Munich. Pinacothèque, 769.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 43, L. 31.

SAUF des détails de minime importance l'esquisse est conforme au tableau. La seule variante à noter est le seigneur qui se tient derrière les deux femmes et qui manque dans la grande toile. La femme, qui se trouve au premier plan derrière la reine, tient en main un serpent. Ce détail semble confirmer l'explication imprimée sous la gravure d'Audran. Dans ce texte les figures allégoriques qui suivent la reine sont nommées la Prudence et la Générosité.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

739. LE COURONNEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Louvre, 443.
Panneau. H. 394. L. 727.

Cette cérémonie se fit à St-Denis le 13 mai 1610. La reine y paraît à genoux, vêtue du manteau royal. Les cardinaux de Gondy et de Sourdis assistent le cardinal de Joyeuse qui la couronne. Le dauphin (Louis XIII) et sa jeune sœur Henriette de France sont à ses côtés. Le duc de Ventadour porte le sceptre, le chevalier de Vendôme la main de justice. Marie de Médicis est accompagnée de la reine Marguerite de Valois, première femme de Henri IV, qui ne put, à cause de son rang, se dispenser de faire partie du cortège, de Madame, fille aînée de France, et des princesses de la cour. La princesse de Conti et la duchesse de Montpensier tenaient la queue du manteau de la reine ; MM. de Souvré et de Béthune en soutenaient les pans pour le dauphin, ainsi que le duc d'Anjou, tenant la place du duc d'Orléans, alors malade. Dans le fond, on remarque le roi dans une tribune, d'où il regarde la cérémonie. Un peu au-dessous sont les ambassadeurs des puissances étrangères. Sur le devant, près des degrès de l'autel, entre la reine et les cardinaux, on voit deux gros chiens blancs et noirs. Dans le haut du tableau planent deux génies dont l'un porte la palme de la paix et dont l'autre répand des fleurs et des pièces d'or.

C'est le premier des trois grands tableaux de la galerie, à peu près deux fois et demie plus larges que les autres. Il est réellement superbe et montre le talent inimitable de Rubens pour représenter des solennités. Sous son pinceau tout s'arrange en groupes larges et gracieux ; les couleurs les plus châtoyantes, la lumière la plus abondante, les riches vêtements, les nobles personnages, la majesté des lieux et de l'action, tout cela devient matière à décoration, élément de fête, tout se fond dans un ensemble harmonieux et brillant pour former un spectacle pompeux.

La figure de la reine est, comme d'habitude, un peu effacée ; elle porte un manteau de velours bleu, parsemé de lis d'or et doublé d'hermine. Avec ses deux enfants, elle forme un groupe gracieux. Le gentilhomme vêtu de jaune et de rouge, chaudement éclairé, qui porte le sceptre, dépasse la reine en éclat et forme un superbe point central ; le dauphin est vêtu de soie blanche ; le tapis est bleu et semé de lis. Les chasubles des évêques brodées

d'or, les vêtements pourpres des deux cardinaux qui forment un groupe imposant et rappellent les deux personnages de même rang et de même tournure qui se trouvent dans la *Dispute du St-Sacrement* (notre n° 376) de Rubens, les belles princesses, les riches costumes ont un cachet de majesté royale, une ampleur vraiment rubénienne. Et néanmoins cet étalage de splendeur conserve un caractère de vérité, de réalité, qui manque aux créations mythologiques moins exubérantes. Toute fiction n'aurait pu qu'affaiblir l'impression de cette pompe superbe et Rubens a sagement évité cette note discordante.

Toutes les figures du premier plan : les prélats, la reine et sa suite, sont de la main de Rubens ; les figures de l'arrière-plan et le fond sont d'un collaborateur, mais retouchées par le maître. Les chiens nous paraissent être de Snyders.

Dans la vente Lawrence (Londres, 1860), on adjugea à Colnaghi pour la somme de 65 guinées une aquarelle représentant le *Couronnement de Marie de Médicis*, faite, disait-on, pour le baron de Vicq.

Gravures : V. S. 19[13], J. Audran ; 20[13], Pierron et Duthé. Non décrite et simplifiée : C. Simonneau.

Voir planche 233.

739[1]. LE COURONNEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.

Munich. Pinacothèque, 768.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 54, L. 92.

L'ESQUISSE ne diffère du tableau que dans des points secondaires. Ici, le corps de musique est placé au-dessus de la loge des ambassadeurs, tandis que dans le tableau il est placé à côté. Louis XIII et sa sœur Henriette soutiennent la couronne que l'on pose sur la tête de sa mère, tandis que dans le tableau ils ne font aucun geste de ce genre. L'attitude des dames de la cour et des prélats diffère également. Il y a derrière les cardinaux un enfant de chœur soufflant sur les charbons d'un encensoir qui manque dans le tableau.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

739[2]. LE COURONNEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.

St-Pétersbourg. Ermitage, 569.

Seconde esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 49, L. 63.

DANS cette seconde esquisse, les différences sont plus considérables. Louis XIII se trouve en face de sa mère, mais n'aide pas à lui mettre la couronne sur la tête. Henriette de France est plus visible; les groupes d'assistants sont autrement disposés. Les musiciens se tiennent au-dessus des ambassadeurs. C'est un premier projet de la composition qui est bien moins en largeur que le tableau et que l'esquisse postérieure. Il est à remarquer que cette esquisse est dessinée en sens contraire de la précédente et du tableau.

Cette pièce s'est trouvée dans la vente Dufresne (Amsterdam, 1770) ou elle fut adjugée avec l'esquisse de l'*Apothéose de Henri IV* pour 890 florins à Van der Schly.

Photographie : A. Braun.

La collection Albertine de Vienne possède, parmi les dessins exposés, une étude de la tête de Marie de Médicis qui a servi pour le présent tableau.

740. L'APOTHÉOSE DE HENRI IV; LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Louvre, 444.

Toile. H. 394, L. 727.

HENRI IV, enlevé par le Temps, est reçu dans l'Olympe par Jupiter. Plus bas et sur la terre, Bellone, portant un trophée, et la Victoire, assise sur un monceau d'armes, expriment la douleur que leur cause la mort du héros, tandis que l'hydre de la Rebellion, quoique blessée, dresse encore sa tête menaçante. De l'autre côté du tableau, la reine vêtue de deuil et les yeux baignés de larmes est assise sur son trône. Elle est accompagnée de Minerve et de la Prudence. La France à genoux lui présente le gouvernement sous l'emblème d'un globe fleurdelisé, et la Régence, le gouvernail de l'État. Les seigneurs de la cour lui promettent fidélité et dévouement.

Comme le sujet l'indique, ce sont deux tableaux dans un seul cadre. Il y a non seulement divergence entre les deux idées qui ont donné naissance à la scène, mais encore une différence profonde entre la manière dont chacune

d'elles est représentée. L'apothéose de Henri IV est une composition d'une hardiesse exagérée, le groupe dont Marie de Médicis forme le centre est fortement uni, superbe, naturel de mouvement et de coloris. Le premier de ces sujets, à gauche, est dans une gamme claire et chaude; la partie de droite est dans un ton plus sobre et plus sombre.

Mais si on ne peut que blâmer ce manque d'unité, on doit admirer sans réserve l'art étonnant avec lequel Rubens a su réunir ces élements disparates, comment il a su faire contribuer les lignes, les mouvements, les groupes, les lumières et les couleurs pour amener l'unité extérieure et apparente. Par leur plan d'inclinaison, toutes les figures convergent légèrement vers la droite ; leurs têtes dessinent dans le champ du tableau, un demi ovale, aux extrémités duquel dominent Jupiter et Minerve. Bellone, une puissante figure nue, debout au beau milieu, appartient par sa carnation vigoureuse et par sa draperie blanche à la partie lumineuse de l'ensemble et par son trophée d'armes et ses ailes sombres à la partie moins claire. Cette imposante figure est placée sur les confins des deux moitiés de la toile et sert de trait d'union entre elles. A partir de ce point, les lumières et les couleurs s'affaiblissent graduellement vers les deux extrémités.

Le grand art que Rubens a déployé dans cette composition ne suffit cependant pas à en masquer le vice fondamental. Une fois de plus, nous y voyons que notre peintre réussit le mieux dans ses sujets historiques lorsqu'il se borne à représenter la scène avec vérité.

Le beau groupe des seigneurs devant la reine est de la main de Rubens, ainsi que Bellone et la Victoire : le reste est d'un élève et fortement retouché par le maître ; les accessoires sont faits par un collaborateur.

Gravures : V. S. 19^{14}, G. Duchange, 1708 ; 20^{14}, Duthé.

Voir planche 234.

740^{1}. L'APOTHÉOSE DE HENRI IV. LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS.

Munich. Pinacothèque, 770.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 54, L. 92.

ES variantes entre cette esquisse et le tableau sont minimes. Dans l'esquisse, on voit à gauche un homme qui s'enfuit, symbolisant le génie de la Discorde. Cette figure manque dans le tableau. Dans ce

dernier, il y a deux chiens au premier plan, dans l'esquisse un seul ; dans le tableau, le Temps porte une serpe, dans l'esquisse une faux. Derrière Jupiter, on voit encore une divinité dans l'esquisse.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

740[2]. L'APOTHÉOSE DE HENRI IV. LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS.

St-Pétersbourg. Hermitage, 570.

Seconde esquisse du n° précédent. Panneau. H. 49, L. 63.

Dans cette esquisse, première conception du tableau, les différences avec l'œuvre définitive sont beaucoup plus considérables. La pose de la Régence est toute autre, les symboles de la guerre, de même que les chiens manquent au premier plan. A côté de la France, il y a dans l'esquisse une figure de femme qui manque dans le tableau ; par contre il n'y a ici que trois seigneurs qui acclament Marie de Médicis, au lieu de sept comme dans le tableau. A l'extrême droite se trouvent deux figures allégoriques représentant la Discorde. A l'exception de Jupiter, les dieux de l'Olympe manquent dans l'esquisse. Celle-ci est beaucoup moins en largeur, mais elle est dessinée dans le même sens que la peinture définitive.

Cette esquisse provient de la vente de Dufresne, conseiller à Munich (Amsterdam, 1770); elle fut adjugée avec le *Couronnement de la Reine*, pour la somme de 890 florins à Van der Schly.

Le Musée de Turin, n° 340, possède une copie de cette dernière esquisse (Panneau. H. 47, L. 64).

Photographies : (de l'esquisse de St-Pétersbourg) A. Braun ; (de la copie de Turin) Vanetti.

741. LE GOUVERNEMENT DE LA REINE.

Paris. Louvre, 445.

Toile. H. 394. L. 702.

L'Olympe est assemblé pour présider au gouvernement de Marie de Médicis. Jupiter et Junon, symboles de la Providence, font atteler au globe de la France plusieurs colombes, emblèmes de la douceur ; ils en donnent la conduite à l'Amour ; devant eux sont la Paix et la Concorde.

Cependant Apollon, armé de ses flèches, Minerve tenant sa lance, et Mars, que Vénus veut en vain retenir, chassent la Discorde, l'Envie, la Haine et la Fraude, monstres ennemis de la félicité publique.

C'est le troisième et dernier des grands tableaux de la galerie et c'est un des plus beaux. Il est entièrement mythologique et si, dans les compositions où la fable est mêlée à l'histoire, cet amalgame produit plus d'une fois des dissonances criardes, ici où l'imagination seule du peintre a fourni les personnages pour toute l'action, cette unité de conception donne à la scène un caractère d'ensemble et d'harmonie qui nous charment à première vue. Mais ce n'est pas seulement par l'unité de l'allégorie que cette superbe toile se fait admirer ; c'est encore par la hardiesse unie à la grâce, par la majesté des figures par leur groupement heureux qu'elle nous saisit.

Marie de Médicis joue un pauvre rôle dans cette représentation de son règne. C'est l'Olympe païen qui est le théâtre, ce sont ses habitants qui sont les agents du gouvernement de la reine. Elle-même n'apparait que sous la figure fort effacée d'une suppliante qui implore l'assistance du père des dieux. Mais combien l'Olympe est resplendissant et que ses dieux sont divinement beaux ! Une lumière douce remplit le ciel ; dans cette atmosphère surnaturelle les habitants célestes semblent vivre et se baigner. Les noirs nuages sur lesquels ils reposent font encore ressortir leur éclat. Apollon, rayonnant de beauté et de lumière, quitte le cercle des Olympiens et s'avance, l'arc dans le bras tendu. C'est la fameuse statue antique complétée par Rubens, le marbre fait chair, marchant et se mouvant sous le souffle créateur du maître. Cet Apollon vivifié mérite certes d'être compté parmi les créations les plus heureuses de notre peintre. Les monstres qui fuient éperdus devant lui forment un groupe hardi et sauvage. Ils hurlent de rage, ils se tordent de désespoir, impuissants sous les coups des dieux. L'ardeur rousse dans laquelle ils se meuvent, leurs corps lourds ou fanés forment un contraste saisissant avec les dieux de la Grèce, jouissant d'une beauté calme dans une atmosphère éternellement sereine.

Dans le bas, à gauche, se trouvait jadis une porte ouverte dans la partie occupée à présent par les nuages. On distingue facilement la jointure de la pièce ajoutée.

La figure d'Apollon est semblable à celle que nous avons décrite dans l'*Apollon et le serpent Python* des Métamorphoses (n° 503).

Le Jupiter est emprunté à un bas-relief antique gravé dans *Boissardus, Romanæ urbis Topographia et Antiquitates* (III, 129).

Comme dans le tableau précédent, toutes les figures du premier plan sont de la main de Rubens ; celles du second plan sont retouchées par lui et peintes par un élève.

Gravures : V. S. 19^{15}, Picard, 1707 ; 20^{15}, Gabriel.

Voir planche 235.

741[1]. LE GOUVERNEMENT DE LA REINE.

Munich. Pinacothèque, 774.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 54, L. 92.

L'ESQUISSE est entièrement conforme au tableau, sauf des variantes de minime importance. A gauche du tableau, on voit indiquée dans la partie inférieure la baie de la porte qui faisait une large échancrure dans la composition.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

742. LE VOYAGE DE MARIE DE MÉDICIS AU PONT-DE-CÉ.

Paris. Louvre, 446.

Toile. H. 394, L. 295.

LA reine, portant un casque ombragé d'un panache blanc et bleu, vêtue d'une robe de satin blanc parsemée de fleurs de lis d'or, est montée sur un superbe cheval blanc. Suivie de la Force, représentée par une femme accompagnée d'un lion, elle s'avance au milieu du tableau. Derrière elle flotte une draperie couleur d'ambre. Elle tient de la main droite le sceptre du commandement qu'elle appuie sur son genou. La Victoire la couronne et la Renommée publie ses succès. L'attitude noble de Marie de Médicis, sa figure altière, la forêt de plumes qui ombrage son casque, ses splendides vêtements, la draperie aux larges plis, son coursier puissant font d'elle une allégorie vivante de la Victoire et du Triomphe. Les figures secondaires disparaissent à côté d'elle. Dans le fond, on voit une ville prise, dont les magistrats viennent offrir leur soumission aux officiers des troupes royales. Cette rayonnante glorification était bien faite pour flatter l'esprit avide de

pouvoir et de domination de Marie de Médicis. Elle ne laisse cependant pas d'être quelque peu ridicule dans cette forme allégorique.

Les figures de la reine et de la Force sont de la main de Rubens, la Renommée et la Victoire sont largement retouchées par lui. Le fond est d'un collaborateur, probablement de Wildens.

Gravures : V. S. 19^{16}, Carolus Simonneau, major, 1709 ; 20^{16}, Duthé.

742[1]. LE VOYAGE DE MARIE DE MÉDICIS AU PONT-DE-CÉ.

Munich. Pinacothèque, 771.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 50.

La composition de l'esquisse est identique à celle du tableau. La seule différence à noter, c'est que dans la première un grand chien court devant le cheval de Marie de Médicis. Le panache du casque de la reine est moins lourd, les plumes qui retombent sur le derrière de la tête ne s'y trouvent pas.

Photographie : Hanfstaengl.

743. L'ÉCHANGE DES DEUX PRINCESSES SUR LA RIVIÈRE D'ANDAYE, LE 9 NOVEMBRE 1615.

Paris. Louvre, 447.

Toile. H. 394, L. 295.

Deux ans après la mort de Henri IV, la régente avait conclu un traité, ayant pour but de consacrer une double alliance entre les cours de France et d'Espagne. Élisabeth, fille aînée de Henri IV, devait épouser l'Infant d'Espagne, depuis roi sous le nom de Philippe IV ; Anne d'Autriche devait s'unir à Louis XIII. La France et l'Espagne, distinguées par leurs attributs, donnent et reçoivent les nouvelles reines. La Félicité, dans les cieux, entourée d'une foule d'amours, répand sur elles une pluie d'or ; un dieu fluvial et une Naïade leur offrent des perles et du corail.

La représentation de cette scène est conçue d'une manière toute théâtrale :

on la dirait peinte pour une tapisserie. Les deux jeunes reines sont passablement insignifiantes; elles sont totalement éclipsées par les divinités marines et par les figures allégoriques de la France et de l'Espagne, dont la dernière surtout est belle. Tous ces personnages fabuleux et ceux qui sont répandus dans les airs forment un encadrement magnifique à un sujet fort pauvre. Ce qui ajoute encore à la valeur du tableau, c'est le brillant coloris des accessoires. L'atmosphère d'or, dans laquelle plane la Félicité, la draperie écarlate dans les plis de laquelle se nichent des anges portant des torches, le tapis rouge sur le pont, donnent à la scène un grand éclat et cette apparence de fête qui convient parfaitement ici.

Le Triton, soufflant dans une conque, rappelle le même personnage de *Neptune et Amphitrite* (n° 647) et de la *Naissance de Vénus* (n° 686) ; la Naïade qui offre un collier de perles rappelle la même nymphe du dernier de ces tableaux.

Le groupe principal, ainsi que les divinités marines, sont de la main de Rubens ; les figures d'en haut et les accessoires sont d'un élève et d'un collaborateur; les guirlandes de fruits retenant les rideaux rouges sont de Snyders.

Gravures : V. S. 19[17], Bén. Audran ; 20[17], Gabriel.

Voir planche 236.

743[1]. L'ÉCHANGE DES DEUX PRINCESSES SUR LA RIVIÈRE D'ANDAYE.

Munich. Pinacothèque, 773.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 73, L. 49.

La composition de l'esquisse est beaucoup plus simple que celle du tableau. Les deux petits génies qui, dans ce dernier, voltigent près des princesses ne se voient pas dans la première. Dans le bas, on ne voit que le dieu fluvial ; le Triton et la Naïade manquent, de même que la tapisserie et les deux amours qui tiennent des torches allumées ; les colonnes sur le côté et le petit génie qui se trouve à la base de l'une d'elles, manquent également.

Photographie : Hanfstaengl.

---

744. MARIE DE MEDICIS QUITTANT PARIS.

Munich. Pinacothèque, 776.
Esquisse. Panneau. H. 64, L. 50.

DANS le haut du tableau, on voit les génies de la Haine et de la Calomnie semant la discorde entre la mère et le fils; dans le bas, la Fureur qui tient dans la main gauche une torche et pousse la reine devant elle. Une dame à genoux baise la main de Marie de Médicis et cherche à la retenir; deux autres la suivent; une troisième femme, portant un renard sur le bras et figurant l'Astuce, engage la reine à quitter Paris. A droite, une voiture, attelée de deux chevaux blancs, attend Marie de Médicis; à l'arrière-plan, à droite, des soldats; à gauche, le château que la reine a quitté. Un chien sur le devant aboie contre elle.

C'est une esquisse dont le tableau ne figure pas dans la galerie. Le sujet fut remplacé par la *Félicité de la Régence de Marie de Médicis*, comme nous l'apprend un passage de la lettre de Rubens à Peiresc, datée de Paris, le 13 mai 1625, que nous reproduisons dans le numéro suivant. Les termes de cette lettre nous font croire que le tableau d'après la présente esquisse a été exécuté.

Photographie : Hanfstaengl.

745. LA FÉLICITÉ DE LA RÉGENCE.

Paris. Louvre, 448.
Toile. H. 394, L. 295.

LA reine, sur son trône, tient d'une main le sceptre et de l'autre une balance; Minerve et l'Amour sont à ses côtés. L'Abondance et la Prospérité à droite distribuent des médailles, des lauriers et d'autres récompenses aux génies des Beaux-arts, qui foulent aux pieds l'Ignorance, la Médisance et l'Envie. A gauche, le Temps, couronné des diverses productions des saisons, conduit la France au siècle d'or.

C'est, comme on voit, une glorification ampoulée des bienfaits de la régence de Marie de Médicis. L'allégorie se prête bien à ce style ou plutôt elle y fait tomber naturellement. En dehors de la reine, tout ici est mythologie.

Dans ce riche entourage, Marie de Médicis fait une figure assez maigre, malgré sa pose prétentieuse. Mais d'autant plus belles sont les figures qui l'entourent. La Prospérité et l'Abondance, à ses côtés, sont des chefs-d'œuvre; surtout la dernière qui suffit à elle seule pour donner à ce tableau un charme et un éclat peu ordinaires. Elle est représentée par la belle figure blonde, que Rubens faisait figurer dans ses tableaux, tantôt comme Madeleine au pied de la croix, tantôt comme un personnage de scènes moins dramatiques; celle à qui il donne toujours, avec une santé florissante, les grâces les plus tendres, et qu'il drape de préférence dans une robe jaune d'ambre. Ici, elle est encore plus gracieuse que d'habitude. Elle est toute nue, à l'exception de la draperie jaune qu'elle porte autour du milieu du corps. D'une main, elle a relevé sa robe par le bord et la tient comme un tablier, dans lequel elle s'apprête à verser le contenu de la corne d'abondance qu'elle tient de l'autre main. Sa chair moelleuse lutte en éclat avec sa brillante draperie et la splendeur de toute sa personne est rehaussée par la grâce de son attitude. Au-dessous de ces deux figures allégoriques se tiennent de petits génies tout grassouillets et charmants, représentant les Arts; plus bas encore, les figures des Vices, d'un ton plus énergique. A la gauche, la France et le Temps achèvent, par la solidité du dessin et du coloris, d'effacer l'image de la reine.

Toutes les figures sont de la main de Rubens, à l'exception des deux Renommées dans le haut qu'il n'a fait que retoucher. Les accessoires sont d'un collaborateur; les fruits, dans les parties supérieures du trône, sont de Snyders.

Ce tableau fut peint pour remplacer *Marie de Médicis quittant Paris* dont l'esquisse est décrite sous le numéro précédent. Voici ce que Rubens dit de cette substitution, dans sa lettre à Peiresc, datée de Paris le 13 mai 1625: « Je crois vous avoir écrit que l'on a retiré un tableau qui représentait le départ de la Reine de Paris et, qu'au lieu de celui-là, j'en ai fait un tout nouveau qui représente la Félicité de sa Régence et l'état florissant du royaume de France, ainsi que le relèvement des Sciences et des Arts par la libéralité et la splendeur de Sa Majesté, qui est assise sur un trône brillant et qui tient en main une balance, pour dire que sa prudence et sa droiture tiennent le monde en équilibre (1). »

Gravures: V. S. 19[IS], B. Picard, 1704; 20[IS], Duthée.

Voir planche 237.

(1) RUELENS: *Pierre Paul Rubens. Documents et Lettres.* P. 43.

745[1]. LA FÉLICITÉ DE LA RÉGENCE.

Munich. Pinacothèque, 772.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 50.

L'ESQUISSE ne diffère du tableau que par des détails insignifiants, ce qui s'explique par le court espace de temps qui doit s'être écoulé entre l'exécution du projet et de l'œuvre définitive. Nous avons seulement à noter que dans l'esquisse Minerve tient une épée et que dans le tableau elle n'en a pas.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

746. LA MAJORITÉ DE LOUIS XIII.

Paris. Louvre, 449.

Toile. H. 394, L. 295.

MARIE de Médicis rend à son fils le gouvernement de l'État, sous l'emblème d'un vaisseau, dont il tient le gouvernail et que mettent en mouvement la Force, la Religion, la Bonne Foi et la Justice, caracterisées chacune par un écusson représentant leurs attributs ; près du mât se trouve la France, tenant un globe fleurdelisé d'une main, une épée de l'autre. D'autres vertus prennent soin des voiles ; deux Renommées publient la sage conduite de la reine dans son gouvernement. On aperçoit dans le ciel les constellations de Castor et de Pollux, présage ordinaire des heureux voyages.

C'est un échaffaudage extrêmement théâtral. Au moment de peindre la remise du gouvernement à Louis XIII, Rubens fut frappé par l'idée du gouvernail, symbole de la direction de l'État. Là où il y a un gouvernail, il y a un vaisseau, et dans un vaisseau les rameurs sont de rigueur. Mais le vaisseau n'est qu'une allégorie, son équipage ne sera donc pas autre chose. Comme dans la majeure partie des tableaux de la galerie, les personnages fabuleux l'emportent sur les héros historiques ; et les rameurs qui, en bonne logique, ne devraient être que des accessoires, prennent les premiers rôles, parce que le peintre les regarde comme plus pittoresques, plus épiques que la famille royale dont il avait à raconter la vie. Malheureusement les fortes femmes qui tiennent les rames et ne paraissent point se donner beaucoup

de peine sont loin d'être belles et, pour cette fois du moins, Marie de Médicis, qui regarde son fils avec une certaine tendresse maternelle, est la figure la plus intéressante de la composition.

Les personnages sont de la main de Rubens ; le vaisseau, la mer et le ciel sont d'un collaborateur.

Le musée du Louvre (Dessins, 20199, revers) possède un croquis à la plume de ce sujet présentant des différences considérables avec la composition exécutée. Rubens y a inscrit, en italien, les noms des vertus que symbolisaient les trois rameurs qu'il y avait placés ; ce sont la Force, la Constance et la Prudence.

Gravures : V. S. 19[19], A. Trouvain ; 20[19], Gabrielle.

746[1]. LA MAJORITÉ DE LOUIS XIII.

Munich. Pinacothèque, 775.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 50.

Les différences entre le tableau et l'esquisse sont peu importantes. Dans cette dernière, Marie de Médicis porte un costume somptueux; dans le tableau, elle est vêtue simplement. Dans l'esquisse, le dauphin qui nage dans l'eau manque.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

747. LA REINE S'ENFUIT DU CHATEAU DE BLOIS DANS LA NUIT DU 21 AU 22 FÉVRIER 1619.

Paris. Louvre, 450.

Toile. H. 394, L. 295.

Louis XIII avait relégué, sur le conseil de ses courtisans, Marie de Médicis dans le château de Blois. Accompagnée seulement du comte de Bresne et de Duplessis, elle en sortit par une fenêtre, d'où l'on voit descendre une de ses femmes, nommée Catherine. Minerve confie la reine à la fidélité et au courage du duc d'Épernon, qui l'attend avec quelques officiers ; tous paraissent la rassurer par des protestations de zèle et de dévouement. C'est par licence que Rubens introduit ici le duc d'Épernon, car, bien qu'il favorisât l'évasion de la reine, il l'attendait à Montrichard avec

soixante cavaliers pour la conduire à Loches. La nuit, caractérisée par des ailes de chauve-souris, déploie un voile étoilé pour protéger sa fuite, et l'Aurore, qui la précède en tenant son flambeau, annonce que l'évènement a eu lieu à la pointe du jour.

Le groupe des amis de la reine est d'une fort belle composition et forme une masse compacte, pleine de mouvement. Le groupe dont la reine est le principal personnage est moindre : Marie de Médicis pose évidemment et n'a pas l'expression que semble exiger sa position. Il est vrai qu'elle se trouve entre des mains mythologiques et que, dans un pareil cas, on doit être sujet à perdre de son naturel. L'effet de l'obscurité de la nuit, interrompue par les rayons du soleil levant, répand une lumière particulièrement puissante et chaude sur le groupe des gentilshommes. Les flambeaux font briller leurs reflets roussâtres sur les chairs, sur les cuirasses d'acier, sur les habillements, et contribuent à donner à l'ensemble une grande force de couleur et de lumière.

Les figures sont de Rubens, les accessoires d'un collaborateur.

Gravures : V. S. 19[20], Cornelis Vermeulen ; 20[20], Duthé.

747[1]. LA REINE S'ENFUIT DU CHATEAU DE BLOIS.

Munich. Pinacothèque, 777.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 50.

L'ESQUISSE ne présente que peu de différence avec le tableau. La reine y est vêtue d'un riche costume et penche la tête vers le duc d'Épernon avec une expression affectueuse; tandisque, dans le tableau ses vêtements sont fort simples et négligés, qu'elle se tient droite et parait préoccupée.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

748. LA RÉCONCILIATION DE MARIE DE MÉDICIS AVEC SON FILS.

Paris. Louvre, 451.

Toile. H. 394, L. 295.

LA reine tient conseil à Angers avec les cardinaux La Valette et de La Rochefoucauld. Ce dernier l'engage à accepter le rameau d'olivier que Mercure lui présente et à faire la paix avec Louis XIII ; le cardinal de La Valette, au contraire, lui retient le bras pour marquer qu'il est d'un

avis opposé; la Prudence, placée à la gauche de la reine, semble lui inspirer de se tenir sur ses gardes. C'est encore par licence que Rubens donne ici la pourpre romaine à l'un des fils du duc d'Épernon ; il n'était alors qu'archevêque de Toulouse et ne fut cardinal de La Valette que plus tard. Le fond est formé par un portique ouvert, gris et or, à travers lequel on voit le ciel bleu et clair. Marie de Médicis, habillée de noir, est assise sur un trône d'or ; autour d'elle, on voit les deux cardinaux portant la pourpre, la figure allégorique de la Prudence et un Mercure entièrement nu : l'histoire et la mythologie sont donc de nouveau étroitement unis. Le cardinal de La Rochefoucauld est tout resplendissant de sa pourpre. Le Mercure nu est également fort beau. Le groupe à gauche est d'une tonalité plus discrète. La composition est sobre et bien pondérée.

Les figures sont de Rubens, le fond d'un collaborateur.

Gravures : V. S. 19^{21}, Loir ; 20^{21}, Duthé.

749. LA CONCLUSION DE LA PAIX.

Paris. Louvre, 452.
Toile. H. 394, L. 295.

MARIE de Médicis, conduite par Mercure, monte les degrés de l'autel de la Paix. L'Innocence la pousse en avant : la Fraude, la Fureur et l'Envie cherchent à la retenir. La Paix, tenant un flambeau renversé sur un tas d'armes devenues inutiles, se trouve au milieu du tableau. C'est une superbe figure de femme, portant une robe de dessous en soie blanche, une robe de dessus en violet clair. Elle ressemble à un marbre antique par la majesté de sa pose et de sa draperie. Et en effet, Rubens a reproduit dans cette figure la pose de la statue qui lui avait servi de modèle pour la *Sainte Martine* du tombeau de Jean Moretus (n° 335), gravée par Vorsterman sous le nom de Sainte Catherine et avec l'indication « d'après un marbre antique. » Sa blanche carnation rivalise d'éclat avec ses vêtements en soie claire. La figure de la Fureur, à côté d'elle, n'est pas moins belle et forme par son mouvement violent, par ses chairs vigoureusement colorées, un puissant contraste avec la douce et calme figure de la Paix. Une espèce d'orage se forme au ciel du côté droit.

Le tableau a un grand mérite de composition. Tout le groupe forme un

cortège qui est facilement et naturellement uni. Les couleurs éclatantes sont employées avec sobriété. Une ceinture d'un bleu foncé pour Mercure, une ceinture verte pour la Fureur, un peu de rouge pour l'Innocence, voilà tout ; mais le fond sombre fait ressortir on ne peut plus avantageusement les différentes figures.

Les personnages sont de Rubens, le fond et les accessoires d'un collaborateur.

Gravures : V. S. 19^{22}, B. Picard ; 20^{22}, Duthé.

Voir planche 238.

749^{1}. LA CONCLUSION DE LA PAIX.

Munich. Pinacothèque, 778.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 50.

L'ESQUISSE ne présente avec le tableau que des différences de détail. Sur une plaque de marbre, au-dessus de la statue de la Paix, on lit les mots : *Securitati Augustæ*. Dans le tableau, l'Envie tire une vipère de la bouche et élève au-dessus de la tête un serpent qui se tortille autour de son bras, comme le fait un des personnages du *Serpent d'airain* (notre n° 112); dans l'esquisse, ce second geste ne se trouve pas.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

750. L'ENTREVUE DE MARIE DE MÉDICIS ET DE SON FILS.

Paris. Louvre, 453.

Toile. H. 394, L. 295.

POUR montrer la droiture de leurs intentions, Louis XIII et sa mère se donnent dans le ciel des témoignages d'une union sincère, qu'exprime d'une manière symbolique la Charité, pressant contre son sein un des enfants qui lui servent d'attribut ; de l'autre côté est le gouvernement de la France, précédé du Courage, qui foudroie et précipite l'hydre de la Rébellion. Dans le bas, un paysage, où l'on voit un fleuve encaissé entre de vertes montagnes.

C'est une composition tellement énigmatique, tellement alambiquée que, sans explication, il n'y aurait pas moyen de voir ce que le peintre a voulu

y mettre. Toute la partie supérieure est occupée par une gloire, dans laquelle plane une espèce de St-Michel, tel que Rubens l'a représenté dans la *Chute des Réprouvés* et dans le *Jugement dernier;* il symbolise ici le Courage et foudroie des monstres horribles, dont les corps enchevêtrés et les têtes multiples remplissent la partie inférieure. Au lieu de descendre, la tête en bas, comme Rubens le représentait d'ordinaire, le génie vengeur se trouve dans une position presque horizontale. A côté de lui, Marie de Médicis semble déployer les bras en extase et invoquer le ciel, pendant que son fils la regarde avec tendresse. Et voilà par quelle conception hybride et maniérée, Rubens a représenté l'action et le sentiment le plus humain. Il fallait que le désir d'allégoriser fît dévoyer bien fortement son esprit si lumineux, pour nous donner, dans le ciel, une scène dénuée de caractère, au lieu du tableau émouvant qu'il aurait si naturellement pu placer sur la terre; pour peindre des monstres et des génies foudroyants là où nous aurions aimé à voir l'homme dans ce qu'il a de plus humain: l'amour maternel et la piété filiale. Le manque d'unité, de clarté et de naturel font un grand tort au tableau, qui n'a guère pour racheter ces défauts que l'effet bien réussi de la gloire dans le fond.

Les personnages sont peints par Rubens; les monstres et le paysage par un collaborateur, mais retouchés par le maître.

Gravures : V. S. 19^{23}, Duchange, 1709 ; 20^{23}, Duthé.

750[1]. L'ENTREVUE DE MARIE DE MÉDICIS ET DE SON FILS.

Munich. Pinacothèque, 779.

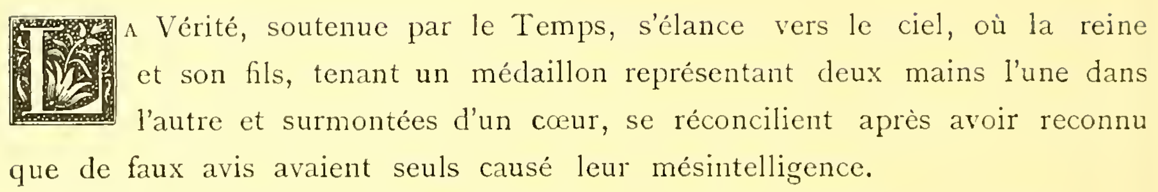
Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 50.

Dans l'esquisse, le Courage tient des balances à la main ; la queue du plus grand des monstres est autrement tournée ; la tête d'ange sous Marie de Médicis manque. Les autres variantes sont de moindre importance.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

751. LE TRIOMPHE DE LA VÉRITÉ.

Paris. Louvre, 454.
Toile. H. 394, L. 160.



La Vérité, soutenue par le Temps, s'élance vers le ciel, où la reine et son fils, tenant un médaillon représentant deux mains l'une dans l'autre et surmontées d'un cœur, se réconcilient après avoir reconnu que de faux avis avaient seuls causé leur mésintelligence.

La Vérité est une superbe femme, toute nue, rivalisant de beauté avec les Parques du premier tableau et avec l'Abondance de la *Félicité de la Régence ;* le Temps lui passe les mains sous les bras pour la soutenir. Le groupe que forment ces deux figures est admirable de mouvement ascensionnel, de ligne et de couleur. La chair du vieux Saturne contraste avec la molle carnation de la jeune femme. Il est vrai qu'ici, comme ailleurs, la reine et son fils sont complètement effacés par les brillantes créations de l'imagination du peintre.

Les figures sont de Rubens, le paysage d'un collaborateur.

Gravures : V. S. 19^{24}, A. Loir ; 20^{24}, Gabriel.

Voir planche 239.

751^{1}. LE TRIOMPHE DE LA VÉRITÉ.

Paris. Louvre, 691.
Panneau. H. 50, L. 64.

Sur le même panneau appartenant au musée du Louvre, où Rubens peignit l'esquisse des trois Parques, il ébaucha également, et même deux fois, celle du Temps qui élève la Vérité. On remarque entre ce dernier tableau et l'une des deux esquisses une différence assez notable. Dans le premier essai, le Temps avait saisi la Vérité par le milieu du corps, de manière qu'on la voyait par devant et qu'elle semblait tomber. Sa tournure était bien moins gracieuse. Dans le second essai, peint sur le même panneau, le peintre changea fort heureusement le groupe et en fit ce qu'il est resté sur le tableau.

Sur le même panneau (Louvre, nº 691), on voit Marie de Médicis, recevant

le cœur entouré d'une couronne comme dans le tableau, seulement le vêtement blanc de la reine est beaucoup plus prononcé dans l'esquisse. La pose de Marie de Médicis et de son fils diffère également.

Photographie : A. Braun.

752. LE PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Louvre, 457.
Toile. H. 276, L. 149.

La reine est représentée en Bellone, de face et debout, coiffée d'un casque, tenant le sceptre de la main gauche et une statue de la Victoire de la droite. Elle est entourée des attributs de la guerre et deux génies portent au-dessus de sa tête une couronne de laurier.

C'est une figure de femme triomphante et de belle humeur, quelque peu gênée par l'attirail de guerre dont elle est environnée, ainsi que par son étrange accoutrement, consistant en une draperie dont les bouts flottants s'envolent à tous les vents, et en un énorme casque posé sur ses cheveux dénoués. Le faux air de déesse romaine lui donne un aspect trop théâtral. Comme couleur, elle est superbe dans son voile jaune d'or, sa tunique rouge, et ses belles carnations transparentes. Les anges dans les airs sont fort gracieux ; le fond est formé par un ciel ardent qui éclaire et réchauffe toute la scène, qui fait reluire les armures et ajoute encore au caractère triomphant et rayonnant de Marie de Médicis.

La figure de la reine est du maître, les accessoires sont d'un collaborateur.

Gravure : V. S. 19[1], J. B. Massé, 1708 ; 20[1], Duthé.

752[1]. LE PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS.

St-Pétersbourg. Ermitage, 571.
Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 23, L. 15.

L'esquisse peinte en grisaille diffère beaucoup du tableau : la reine, debout dans ce dernier, est assise dans l'esquisse. Dans celle-ci, comme dans le tableau, deux génies posent une couronne de laurier sur sa tête ; à droite se trouve un monceau d'armes.

Acheté avec le cabinet de Crozat (Paris, 1772).

Dans la vente de Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840), une esquisse de Marie de Médicis (Panneau. H. 40, L. 30), ayant servi à l'exécution du tableau du Louvre, fut adjugée à M. Tencé, de Lille, à 425 francs.

Dans la collection d'Abraham Hume se trouvait également une esquisse de ce tableau.

753. LE PORTRAIT DE FRANÇOIS DE MÉDICIS, GRAND-DUC DE TOSCANE, PÈRE DE MARIE DE MEDICIS.

Paris, Louvre, 455.
Toile. H. 247, L. 116.

FIGURE passablement raide de traits et d'attitude, le teint bruni, la barbe et les cheveux noirs, portant un costume noir, un manteau doublé de fourrures et une chaine d'or à laquelle est suspendue une croix de l'ordre de St-Étienne. Il tient une canne à la main et se détache à gauche sur un rideau rouge ; à droite, sur une balustrade et un pan du ciel.

La raideur de la pose seule suffirait à prouver que ce portrait a été exécuté d'après une œuvre antérieure.

Les carnations sont de la main de Rubens, les accessoires sont faits par un collaborateur.

Gravures : V. S. 19[2], G. Edelinck ; 20[2], Pierron et Benoist.

753[1]. LE PORTRAIT DE FRANÇOIS DE MÉDICIS.

Copenhague. Musée de Christiansbourg, 305.
Esquisse du portrait précédent. Panneau. H. 32, L. 25.

L'ESQUISSE de la main de Rubens est conforme au tableau. Ainsi que l'esquisse du portrait de Jeanne d'Autriche, elle est venue dans la galerie de Copenhague en 1809, avec la collection de M. le consul West. Ces deux pièces avaient passé par une vente anonyme faite par Paillet, à Paris, en 1774 ; par celle de Sané (Paris, 1780), et par deux ventes anonymes faites par Le Brun, à Paris, en 1780 et 1782.

754. LE PORTRAIT DE JEANNE D'AUTRICHE, GRANDE DUCHESSE DE TOSCANE, MÈRE DE MARIE DE MÉDICIS.

Paris. Louvre, 456.
Toile. H. 247, L. 116.

La mère de Marie de Médicis est vêtue d'habits extrêmement riches, robe de soie brune avec bordure et passementerie d'or, casaquin de soie blanche, avec la même bordure, voile de gaze. Dans le fond, une riche draperie rouge. Figure passablement insignifiante dans ses vêtements raides et pesants; face sans expression; copie d'un portrait ancien auquel Rubens n'a pas donné la vie qui lui manquait, et dont il n'a assoupli ni les contours ni les couleurs.

La figure est du maître qui probablement s'est fait aider par un élève dans la draperie.

Gravures : V. S. 19[3], G. Edelinck ; 20[3], Gauthier le Jeune.

754[1]. LE PORTRAIT DE JEANNE D'AUTRICHE.

Copenhague. Musée de Christansbourg, 306.
Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 32,2, L. 25.

Dans l'esquisse, qui est de la main de Rubens, la Grande-Duchesse porte une robe de pourpre clair ; le fond est formé par un mur couvert de verdure, au-dessus duquel on aperçoit le ciel (Voir notre numéro 753[1]).

En résumant nos idées sur la galerie de Médicis, nous croyons devoir dire d'abord que, à notre avis, on ne l'a pas estimée à sa véritable valeur. Les anciens historiens du maître font défiler la longue nomenclature des sujets qui la composent, sans un mot d'appréciation ; les écrivains modernes passent à côté d'elle assez dédaigneusement, en lui mesurant avec parcimonie les lignes où la note dominante est le plus souvent une critique peu ménagée. Et cependant cette œuvre est la plus étendue, la plus complète que le maître ait produite. Toutes les autres suites, celle de Décius exceptée, ne sauraient lui être comparées au point de vue de l'importance du travail, et du soin

avec lequel le peintre la termina. Pour la galerie de Médicis, Rubens avait obtenu tout ce qu'il pouvait souhaiter : un sujet qui n'était point sans éclat, assez de temps et d'argent pour mûrir et pour achever sa création. Lui-même était dans toute la force de l'âge et du génie, il devait se plaire à travailler sur un théâtre où il était bien en vue, et, sans accident, il put achever ce qu'il avait commencé sous de si heureux auspices. Tout cela ne prouve-t-il pas suffisamment que le travail produit dans de pareilles conditions doit constituer une des œuvres principales du maitre, qu'il doit se montrer là dans son vrai caractère, avec bon nombre de ses grandes qualités ?

On s'arrête trop facilement et trop exclusivement aux faiblesses qui, en effet, sautent aux yeux et que nous n'avons pas essayé de cacher, ni même de voiler. C'est, en premier lieu, le malheureux mélange que le peintre fait de l'histoire et de la fable dans des sujets que l'on se représenterait plutôt avec un caractère purement historique. On doit bien se le dire : cette manière de glorifier un héros ou une héroïne en les reléguant le plus souvent à l'arrière-plan et en faisant occuper la place la plus belle du tableau, en faisant jouer les rôles les plus marquants par des personnages de pure invention, répugne complètement à nos idées. Jamais nous ne goûterons des conceptions comme le mariage du couple royal, représenté par un Jupiter et une Junon, et par un char attelé de « Lyons » pour marquer la ville où la cérémonie fut célébrée. L'entrevue de la mère et du fils, où les deux personnages historiques s'effacent devant une figure symbolique du courage ; le gouvernement de la reine, tantôt représenté par des rameuses, tantôt par tout un Olympe, sont tout aussi contraires à notre manière de concevoir les choses.

Disons pourtant, après avoir fait ces réserves importantes, que, dans le siècle de Rubens, cette manie de tout symboliser était fort goûtée, et que l'on devait regarder ses allégories plutôt comme des allusions ou des glorifications ingénieuses que comme des abus de la fable et de l'abstraction.

Mais que l'on juge la galerie de Médicis avec nos idées où avec celles du commencement du 17e siècle, on y trouvera, en grande abondance, des beautés de premier ordre. Et d'abord, on reconnaitra que, dans les parties mythologiques, le peintre a déployé une richesse d'invention et une splendeur de formes extraordinaires. Nous avons déploré le système, mais nous devons reconnaître qu'il nous a valu quelques-unes des plus exquises créations de notre maitre : le trio des Parques, qui forme une chaine vivante et gracieuse, symbole de la destinée brillante de la reine ; les Naïades qui dans l'ondoiement de leur corps opulent et élastique rappellent la double nature de leur être ;

la figure de la Santé, type admirable de l'homme bien portant, aux facultés bien équilibrées ; le radieux Apollon, irrésistible et éclatant comme l'astre qu'il représente ; la calme et grave figure de la Paix ; la splendide figure de l'Abondance ; le groupe hardi du Temps et de la Vérité. Ce sont là des créations hors ligne, où Rubens trouva l'occasion de couvrir ses froides allégories par des types d'une splendeur surhumaine. Et si ses belles fables méritent cet éloge, les représentations historiques l'emportent encore en valeur artistique. Ici, ce n'est plus son imagination qui crée, c'est le sentiment humain et le don d'observation qui guident sa main. Dans cette représentation de personnes et de faits déterminés, il nous émerveille encore plus par son talent de compositeur et de metteur en scène que dans la partie de son œuvre où la matière est une cire molle qu'il façonne à tous ses caprices. Henri IV voyant le portrait de sa fiancée, Marie de Médicis heureuse après les souffrances de l'enfantement, la scène d'adieu, le Mariage par procuration, le Couronnement, la Régence de Marie de Médicis sont des chefs-d'œuvre de coloris et de composition, s'élevant encore au-dessus des meilleures parties mythologiques de la galerie.

Comme couleur et comme lumière, les différentes parties de la galerie nous permettent d'admirer Rubens dans les gammes les plus variées; tantôt il est grave et énergique, comme dans le *Départ du Roi* et dans la *Fuite de la Reine;* tantôt sa peinture est inondée de la lumière la plus abondante et la plus chaude, comme dans la *Régence de la Reine*, où tout est d'or et dans le *Voyage de Marie de Médicis* où tout est d'argent; la plupart du temps, deux gammes sont juxtaposées dans un heureux contraste de clair et d'obscur ; mais à chaque pas, dans les belles et moelleuses carnations comme dans les riches draperies, le maître nous révèle la magie de son pinceau.

Cette œuvre nous fait connaitre le Rubens normal. Il n'est pas en général un rêveur et rarement il devait sentir devant sa toile les fortes émotions qui font frissonner le poète. Il créait d'abondance les formes; les couleurs se pressaient au bout de son pinceau, jamais sa veine ne tarissait. Il traversait le monde faisant lever sous ses pas des tourbillons d'êtres vigoureux ou gracieux, pleins de vie et de mouvement ; à tous il dispensait les formes splendides et les chairs resplendissantes. De cette facilité à produire, à ordonner, à habiller à sa livrée éclatante les enfants de son imagination ou les héros de la réalité, il n'a pas fourni de meilleur témoignage que la galerie de Médicis et il ne pouvait trouver une occasion plus favorable pour s'abandonner à son penchant.

L'histoire de Marie de Médicis n'est réellement pas la plus intéressante qui se puisse imaginer ; bien des fils noirs furent tissés par les Parques

dans la trame de sa vie. Henri IV n'aima pas qu'elle; Louis XIII fut le plus souvent en guerre contre sa mère ; elle-même était inquiète et ambitieuse de nature. Mais si la destinée de la reine fut loin d'être heureuse, jamais ses déboires ne s'élèverent à la hauteur de l'infortune tragique : le plus souvent ce furent des chagrins domestiques dont elle souffrit, des intrigues et des luttes, pour ainsi dire bourgeoises, dans lesquelles elle usa son influence et sa vie. Rubens trouva dans tout cela une pauvre matière pour son esprit amoureux du mouvement, de l'éclat, des actions épiques ou dramatiques ; il prit donc le parti de suppléer à l'insuffisance de la matière, et fort souvent les destinées de la reine ne furent autre chose pour lui que le canevas sur lequel il broda ses images étincelantes, un prétexte pour déployer toute la verve brillante, toute la fertilité exubérante que nous y avons admirées.

Comme nous avons eu l'occasion de l'annoter en décrivant séparément chaque tableau de la galerie, Rubens a peint les figures principales de ses tableaux, les élèves en ont exécuté les figures secondaires, des collaborateurs en ont fait les accessoires. Il va sans dire que le maître fournit les dessins de l'ensemble et des parties de chaque tableau et qu'il retoucha le travail de ses disciples, autant qu'il était nécessaire pour le mettre en harmonie avec l'œuvre de sa main propre. Ces retouches se font remarquer, surtout dans les chairs. Comme aides il eut, à n'en pas douter, Juste van Egmont. Il serait souvent téméraire de vouloir distinguer quelle part ce dernier prit à un travail que Rubens repeignit en grande ou en majeure partie. On peut admettre toutefois, en thèse générale, que certaines figures furent peintes par les élèves et retouchées seulement par le maître, tandis que d'autres furent commencées par van Egmont ou par un autre et, en majeure partie, repeintes par Rubens.

Nous croyons pouvoir attribuer avec certitude les accessoires : paysages, bâtiments, armes, vaisseaux, chars, tapis, etc. à Wildens. Ne sachant pas assez jusqu'où s'étendait le talent de ce collaborateur de Rubens nous n'oserions dire qu'il peignit aussi les chiens et les fruits que nous trouvons sur certains tableaux ; nous les avons attribués à Snyders, dans la manière duquel ils sont traités et dont ils ne sont point indignes.

Les tableaux ont subi plusieurs nettoyages dont on décrit l'effet comme déplorable. Mols disait déjà vers 1775 (Ms. 5724. P. 12) : « Ces tableaux ont été nettoyés et notamment à l'occasion de l'arrivée du roi de Danemarck à Paris. On voit à présent ces tableaux comme décharnés tant on les a frottés et refrottés et enlevé la fleur de la retouche de Rubens. » Dans la seconde moitié de ce siècle, on les a encore nettoyés, de façon à faire jeter les hauts

cris à la critique. Il nous semble cependant que l'on a fortement exagéré les dégâts commis. Somme toute, les tableaux de la galerie de Médicis n'ont pas subi de plus grands outrages et ne charment pas moins la vue que la plupart des autres œuvres du maitre.

Après l'accommodement signé à Brissac, le 16 Août 1620, qui mit pour quelques années fin aux hostilités entre Louis XIII et sa mère, Marie de Médicis put songer à la décoration du palais du Luxembourg qu'elle avait fait commencer en 1613 et qui venait d'être terminé. Vers la fin de 1621, elle appela auprès d'elle Rubens, pour l'entretenir des peintures destinées à orner une galerie de ce palais et consacrées à rappeler les principaux épisodes de sa vie (1). Ce fut la première œuvre importante dont le grand peintre fut chargé par un souverain étranger. Quoique n'ayant pas encore fait de tableaux pour la France, sa réputation y avait pénétré. Son nouvel ami de Peiresc portait le talent du peintre aux nues, Marie de Médicis après ses premières entrevues avec Rubens le mettait au-dessus de tout autre artiste de son temps.

On dit généralement que ce fut le baron de Vicq, ambassadeur des Pays-Bas à la cour de France, qui lui fit confier le travail. Il convient cependant de remarquer que Rubens était bien connu de la duchesse de Mantoue, sœur de Marie de Médicis, et de François Pourbus, portraitiste de la reine. Il était bien vu et hautement apprécié de l'archiduchesse Isabelle et il est assez probable que le baron de Vicq ne fit que servir d'intermédiaire entre la reine et l'artiste.

Quoiqu'il en soit, Rubens obéit à l'appel de la reine au mois de janvier 1622. En passant par Bruxelles, il fut chargé par l'infante Isabelle de remettre à Marie de Médicis une petite chienne avec un collier garni de vingt-quatre plaques émaillées (2).

(1) Il me reste à vous dire que les jours restant à passer avant votre arrivée me paraîtront des années. Je vous attendrai donc avec un vif empressement. J'ai appris ensuite le motif de votre voyage et que la reine mère vous avait prié de vouloir bien enrichir son nouveau palais de peintures de votre main (Lettre de Peiresc à Rubens, du 23 décembre 1621).

(2) *Comptes des dépenses de l'Infante.* Janvier 1622. A la Royne-Mère, par Rubens, une petite chiene, avec un collier garni de vingt-quatre plaques esmaillées (A. CASTAN : *Les origines et la date du St-Ildefonse de Rubens.* P. 75).

Il se trouvait à Paris le 11 janvier (1) et y resta pendant la plus grande partie du mois de février (2).

Il fut convenu entre la Reine et l'artiste qu'il ferait les tableaux de deux galeries pour Marie de Médicis, au prix de vingt mille écus. Il pouvait travailler chez lui et devait achever l'ouvrage le plus tôt possible, sans devoir retourner en France, avant d'en avoir terminé huit ou dix (3).

C'est pendant ce séjour à Paris qu'il rencontra pour la première fois Nicolas de Peiresc, avec lequel Gevartius l'avait mis en relation épistolaire et qui devait rester pour lui l'ami le plus dévoué et le correspondant le plus assidu. Le 26 février 1622, Peiresc mande à Gevartius que Rubens avait quitté la capitale de la France (4). Le 4 mars il était rentré à Anvers (5).

Les intermédiaires les plus actifs entre Marie de Médicis et Rubens étaient Peiresc et Claude Maugis, abbé de St-Ambroise et trésorier de la Reine (6). L'architecte du Luxembourg, Brosse, envoya les mesures pour 16 des tableaux, le 8 avril suivant (7). Quelques jours après, les mesures des autres

(1) Habbiamo qui adesso il sign[r] Pietro Paulo Rubens, pittore eccellentissimo, venuto per le pitture della Regina madre nel suo nuovo palazzo (Lettre de Peiresc à Jérôme Aleander du 11 janvier 1622. EUG. MUNTZ : *Courrier de l'Art*, 12 septembre 1882).

(2) Mio secretario Rubens sta in Francia, altramento io haura schritto al mio Sig. et Pron. La regina Mader del re ha fabricato un Pallatco, e desideroso d ornaro de quadri de Rubens (Lettre de Jean Breughel au cardinal Frédéric Borromée, du 11 février 1622. G. CRIVELLI : *Giovanni Brueghel*. P. 283).

(3) Se n'è tornato a casa il Si. Pietro Paolo Rubens, sendosi assonto la pittura delle due gallerie della Regina madre, con pretio di venti mila schudi e con licenza di lavorar a casa sua, in tutto ció che si potrà fare, senza obligo di tornare che non habbio finito 8 o diece quadri grandi, con i quali egli spera ritornare in manco spatio di tempo che molti non haverebbono pensato (Lettre de Peiresc à Aleander du 7 mars 1622. EUG. MUNTZ : *Courrier de l'Art*, 12 septembre 1882).

(4) J'ay eu le plus agréable entretien que j'eusse eu de fort longtemps, durant le peu de sesjours qu'il (Rubens) a faict icy (Peiresc à Gevartius, le 26 février 1622. E. GACHET : *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*. P. 5).

(5) Du retour au logis j'y trouve votre bonne lettre du 4 courant (Peiresc à Rubens, le 11 mars 1622).

(6) L'auteur de la *Correspondance de Rubens*, mon ami Ch. Ruelens, a fait pour son grand ouvrage la copie des lettres adressées par Peiresc à Rubens de Paris pendant les années 1622 et 1623 et nous a permis de les consulter avant leur publication. Nous y avons trouvé une infinité de détails concernant la galerie de Médicis. Les reproduire ici nous mènerait bien trop loin ; nous nous contenterons d'y emprunter les détails les plus importants.

(7) Les hauteurs sont égales de 11 pieds 11 1/2 pouces. Pour les largeurs les huit tableaux

peintures furent envoyées. Il y eut de longues hésitations et des tâtonnements repétés, avant que l'on s'arrêtat au choix définitif des sujets.

Un premier arrangement consistait à disposer au premier panneau *la Naissance de la Reine;* au deuxième, *l'Education;* au troisième, *la Présentation du Portrait;* au quatrième, *la Réception de l'Anneau;* au cinquième, *l'Arrivée à Marseille;* au sixième, *l'Arrivée à Lyon;* au septième, *la Naissance du Dauphin;* au huitième, *le Couronnement;* au neuvième, *la Mort du Roi et la Régence;* au dixième, *la Prise de Juliers;* au onzième, *la Paix de la Régence;* au douzième, *le Conseil des Dieux;* au treizième, *le Mariage du roi Louis XIII;* au quatorzième, *le Mariage de la reine d'Espagne.* On voulait laisser vides au moins quatre panneaux à la suite pour y placer d'autres compositions, dont les sujets seraient ultérieurement indiqués; le dernier tableau devait être *la Remise des rênes du gouvernement entre les mains du Fils.* Un tableau, auquel Rubens paraît avoir beaucoup tenu et que Peiresc appelle *le Flamine,* fut laissé de côté (1).

Les tableaux *la Prise de Juliers* et *le Conseil des Dieux* disparurent de la liste; le troisième et le quatrième furent fondus en un seul.

Rubens donna le plan général le 19 mai 1622; le premier août, la reine venait de l'approuver après y avoir fait quelques changements. Deux des tableaux proposés: « Comme la Royne va pour esprouver la résolution des dieux pour le mariage » et « Comme le Roy reçoit son épouse en la présence de la Royne-Mère » furent supprimés et remplacés par d'autres, mieux au gré de la reine (2).

Le 15 septembre, sept ou huit tableaux étaient commencés et poussés assez loin. L'abbé de St-Ambroise insista beaucoup pour que Rubens vînt les placer et apportât les esquisses de ces tableaux et de ceux qui n'étaient pas encore commencés. Rubens se refusa énergiquement à laisser contrôler son travail; il se conforma aux prescriptions exigées par la construction de la salle et à l'indication des sujets à traiter, mais il voulut rester maître de la composition et de l'exécution. Peiresc soupçonna beaucoup l'abbé de St-Ambroise de n'avoir

qui viennent entre deux fenêtres de la paroi de gauche en entrant ont à peu près tous exactement 9 pieds de large. De l'autre côté, sur la face de droite, en entrant dans la galerie, il y a huit autres panneaux tous de hauteur égale; pour la largeur, ils sont tous plus grands d'un pouce, plus ou moins, parce que le mur de ce côté étant moins épais, l'embrasure des fenêtres est moins large (Peiresc à Rubens. Lettre du 7 et 8 avril 1622. Traduction de M. Ch. Ruelens).

(1) Lettre de Peiresc à Rubens du 22 avril 1622.

(2) Lettre du premier août de l'abbé de St-Ambroise à Peiresc.

tant insisté pour obtenir que Rubens envoyât les esquisses qu'afin de les garder pour lui-même. Et l'évènement semble prouver que l'ami de Rubens avait deviné juste.

Le 3 novembre 1622, Rubens avait reçu les mesures des trois grands tableaux de la galerie. Ce fut le 9 mai 1623 que Marie de Médicis fit demander à Rubens de venir à Paris pour tendre sur les châssis les tableaux terminés (1). Rubens se rendit à cette invitation et se trouvait à Paris au commencement de juin avec les neuf premiers tableaux de la galerie (2). La reine vint les voir le 15 du même mois (3). Elle en fut fort contente (4).

Rubens retourna chez lui peu de jours après et se mit au travail pour terminer les toiles restantes, parmi lesquelles se trouvaient les trois grandes pièces de la galerie.

En décembre 1624, il était sur le point de terminer son travail. Le 12 de ce mois, il écrivit à de Valavès : « J'espère d'être tout prêt dedans six semaines, moyennant la grâce divine, pour venir avec tout mon ouvrage à Paris, avec assurance de vous y trouver, qui me sera la plus grande consolation du monde ; aussi j'espère d'arriver à temps pour voir les fêtes des nopces royales qui, vraisemblablement, se feront au carnaval prochain (5). »

Avant qu'il eût mis la dernière main à son travail, il reçut l'ordre de se trouver à Paris avec tous ses tableaux, le 2, le 3 ou au plus tard le 4 février 1625. Le 10 janvier, il cessa d'y travailler pour laisser sécher les

(1) Lettre de l'abbé de St-Ambroise à Rubens du 9 mai 1623 (CLEMENT DE RIS : *Les Amateurs d'autrefois*. P. 60).

(2) Habbiamo qui il sig^r Rubbenio che ha portato nove quadri della galeria della Regina madre, che contengono delle principali attioni della vita sua in dissegni nobilissimi fatti all antiqua che si fanno ammirar de ogniuno. (Lettre de Peiresc à Aleander du 2 juin 1623. EUG. MUNTZ : *Courrier de l'Art*, 21 septembre 1882).

(3) La reine est venue ici voir ses tableaux faits par le peintre Rubens d'Anvers lesquels sont réussis admirablement. Sa Majesté retournera demain à Fontainebleau (Dépêche du représentant de Mantoue Giustiniano Priaudi du 15 juin 1623. A. BASCHET : *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1868. P. 493).

(4) Il Sr Rubens ha havuto grandissima sadisfattione della Regina madre per le sue pitture (Lettre de Peiresc à Jérôme Aleander du 23 juin 1623. EUG. MUNTZ : *Courrier de l'Art*, 21 septembre 1882).

(5) RUELENS : *Lettres*. P. 14. Le texte publié est corrompu. On y lit : « J'espère d'être tout prêt... pour venir à tout mon voyage de Paris. » Une variante donne *ouvrage* pour *voyage ;* nous croyons qu'il y a lieu de substituer à la version altérée la phrase telle que nous la donnons.

couleurs, avant de se mettre en route. La dernière main n'y était pas mise, mais cela ne le retint pas, étant décidé en tout cas de retoucher les tableaux quand ils séraient en place (1). Les tableaux devaient être entièrement achevés et placés avant le mois de mai de cette année, époque fixée pour le mariage de Henriette de France avec Charles I d'Angleterre. Les fiançailles eurent lieu le 8 mai 1625, le mariage le 11. Rubens y assista et ne retourna à Anvers qu'au commencement du mois de juin. Il passa donc plus de quatre mois à Paris pour terminer les tableaux et les retoucher après leur placement.

La galerie fut inaugurée à l'occasion du mariage de Henriette de France. Deux jours après, Rubens écrit à son ami Peiresc : « Je sais que la Reine-mère est très contente de mon œuvre, ce qu'elle m'a dit souvent de sa propre bouche et elle le repète toujours à tout le monde. Le roi m'a fait aussi l'honneur de venir voir notre galerie : c'était la première fois qu'il mettait les pieds dans ce palais auquel on a commencé à travailler il y a 16 à 18 ans. Sa Majesté a montré qu'il avait toute satisfaction de mes peintures ce qui m'a été rapporté par tous ceux qui y étaient présents et en particulier par M. de St-Ambroise : celui-ci avait donné l'explication des sujets en changeant et dissimulant le vrai sens avec beaucoup d'artifice (2). »

On sent déjà par ces derniers mots que le choix de certaines scènes plaisait médiocrement à Louis XIII et Rubens, dans la même lettre, dit que, si l'on s'était entièrement fié à lui, tous les sujets auraient passé à la cour sans scandale ni murmure. L'inimitié mal éteinte entre la reine et son fils fut probablement cause que Rubens, en grande faveur auprès de la Reine-mère, ne

(1) Je vous prie de croire que la brièveté du temps pour achever les peintures de la Reine-mère et autres occupations encore, me rendent l'homme le plus occupé et le plus oppressé du monde. Je vous remercie de la minute instruction que vous me donnez touchant mon affaire, laquelle se confronte du tout avec ce que M. de St-Ambroise m'en écrit : à savoir qu'il faut que je me retrouve avec tous mes tableaux à Paris au 2, 3 ou tout au plus tard, au 4e de février, lequel terme est si court qu'il me faut résoudre dès cette heure à quitter la main de mes tableaux ; car autrement il n'y aurait point de temps pour sécher les couleurs, ni pour le voyage d'Anvers à Paris, ce non obstant il n'y aura pas de plus grands inconvenients pour cela, car aussi bien falloit il retoucher tout l'ouvrage ensemble, au lieu propre, j'entends mis en œuvre en la galerie même, et s'il y manque un peu plus ou moins, il passera tout en un coup, et si je travaille à ce qu'il faut faire en Anvers, ou à Paris, il tourne tout au même compte (Lettre de Rubens à Monsieur de Valaves, du 10 janvier 1625. RUELENS : *Pierre-Paul Rubens. Documents et Lettres.* P. 28).

(2) RUELENS : *Lettres.* P. 43.

le fut que médiocrément auprès du roi. Cependant, comme nous l'avons vu, tout en travaillant à la galerie de Marie de Médicis, il exécuta pour Louis XIII l'*Histoire de Constantin*. Quant à Marie de Médicis, elle exprima son contentement d'une autre manière encore que par ses éloges. Elle fit faire pendant ce dernier séjour de Rubens à Paris deux portraits pour lesquels elle lui donna une crédence de 2000 écus d'or (1).

Le 12 juin, Rubens arrivait à Anvers d'où il écrivit le même soir une lettre à Peiresc, au milieu du concours des visites et des félicitations de ses parents et de ses amis (2).

Rubens, dit-on, se fit aider dans les travaux de la galerie de Médicis par son élève Juste Van Egmont. Rien de plus croyable que cette tradition. Il est certain qu'il se fit assister par des collaborateurs; Van Egmont s'établit plus tard à Paris, ce qui rend plus probable qu'il y serait venu d'abord avec Rubens. Un autre fait semble confirmer la tradition. Dans une lettre qu'il écrivit d'Anvers, le 3 juillet 1625, à de Valavès, Rubens s'étonne que *Justo* tarde si longtemps à revenir (3). Il nous parait que ce nom désigne l'élève qu'il avait laissé à Paris, après son départ au mois de juin.

Il eut de la peine à obtenir le paiement de son travail. Le 13 mai 1625, il écrit à Peiresc : « En somme je suis fatigué de cette cour et si l'on ne me satisfait pas avec une promptitude égale à la ponctualité dont j'ai usé moi-même dans le service de la Reine mère, il peut arriver, je vous le dis en confidence, que je n'y retournasse pas facilement, quoique, à dire vrai, je ne puisse pas me désoler de la conduite de S. M. ; car les empêchements ont été légitimes et excusables. » Le 3 juillet, il n'avait pas encore été payé et s'en montrait très vexé (4).

La galerie de Marie de Médicis causa une grande admiration en France au moment de son achèvement et continue à être regardée, à juste titre, comme une des principales œuvres d'art que la France possède. Il en existe de nombreuses descriptions en vers et en prose. Un poète, nommé Morisot, fit une pièce de vers latins, intitulée *Porticus Medicæa*, pour faire connaître les sujets de la galerie. Rubens trouva que l'explication en général est exacte, mais que

(1) Lettre du représentant du duc de Mantoue du 6 juin 1625 (A. BASCHET: *Gazette des Beaux-Arts*, 1868. P. 493).

(2) GACHET : *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*. P. 14.

(3) RUELENS : *Lettres*. P. 63.

(4) Ibid. P. 44 et 63.

dans certaines parties le sens échappe au versificateur (1). Mathieu de Morgues, abbé de St-Germain, en fit une en 24 distiques latins en 1626 (2). M. Charbonnet, ancien recteur de l'Université de Paris, en fit une en vers latins en 1814 (3).

Voici comment Félibien décrit la galerie de Médicis : « Et parceque cette galerie est percée de costé et d'autre par des fenestres qui donnent sur le jardin et sur la cour, les tableaux sont placez contre les trumeaux et entre les fenestres. Ils ont neuf pieds de large sur dix pieds de haut. Il y en a dix de chaque costé, et un au bout de la galerie. Le premier jusqu'au dixième du côté du jardin, le onzième *Mort du Roi et Régence de la Reine*, au bout de la galerie, dans l'étendue de sa largeur. Le douzième du costé de la cour jusqu'au *Temps qui découvre la Vérité*. A l'autre bout de la galerie, au-dessus de la cheminée, la reine en Pallas ; au-dessus des portes, ses parents (4). »

Les tableaux restèrent en place jusqu'en 1802. Lorsque le Palais du Luxembourg fut transformé en Palais du Sénat, la galerie fut démolie ; on y construisit le grand escalier et les tableaux furent transférés au Louvre.

Les esquisses devinrent la propriété de l'abbé de Saint-Ambroise, l'intermédiaire entre Rubens et la reine. Seize d'entre elles passèrent dans la galerie de l'électeur de Bavière, à Munich, et prirent plus tard place dans la Pinacothèque de la même ville. Les esquisses de deux des portraits se trouvent, comme nous l'avons dit, au musée royal de Copenhague. L'Ermitage de St-Pétersbourg possède trois des esquisses originales, provenant de la collection Crozat, et deux autres qui ont été faites en double et de proportions différentes.

La galerie a été gravée deux fois. La première fois au commencement du dix-huitième siècle. Nattier et ses deux fils en firent les dessins, plusieurs des meilleurs graveurs de l'époque gravèrent les planches. Le recueil orné d'un portrait de Rubens parut à Paris en 1710. La seconde reproduction parut au commencement de ce siècle; elle est également ornée d'un portrait de Rubens et fut exécutée par divers graveurs.

La galerie de Marie de Médicis fut exécutée en tapisserie dans ce siècle-ci. Commencé aux Gobelins sous la Restauration, ce travail fut achevé

(1) GACHET : *Lettres*. P. 68.

(2) Publiée par M. H. Omont, d'après un manuscrit de la bibliothèque nationale, fonds latin n° 4894B, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de France* de 1881.

(3) *Journal des Débats*, 14 novembre 1814.

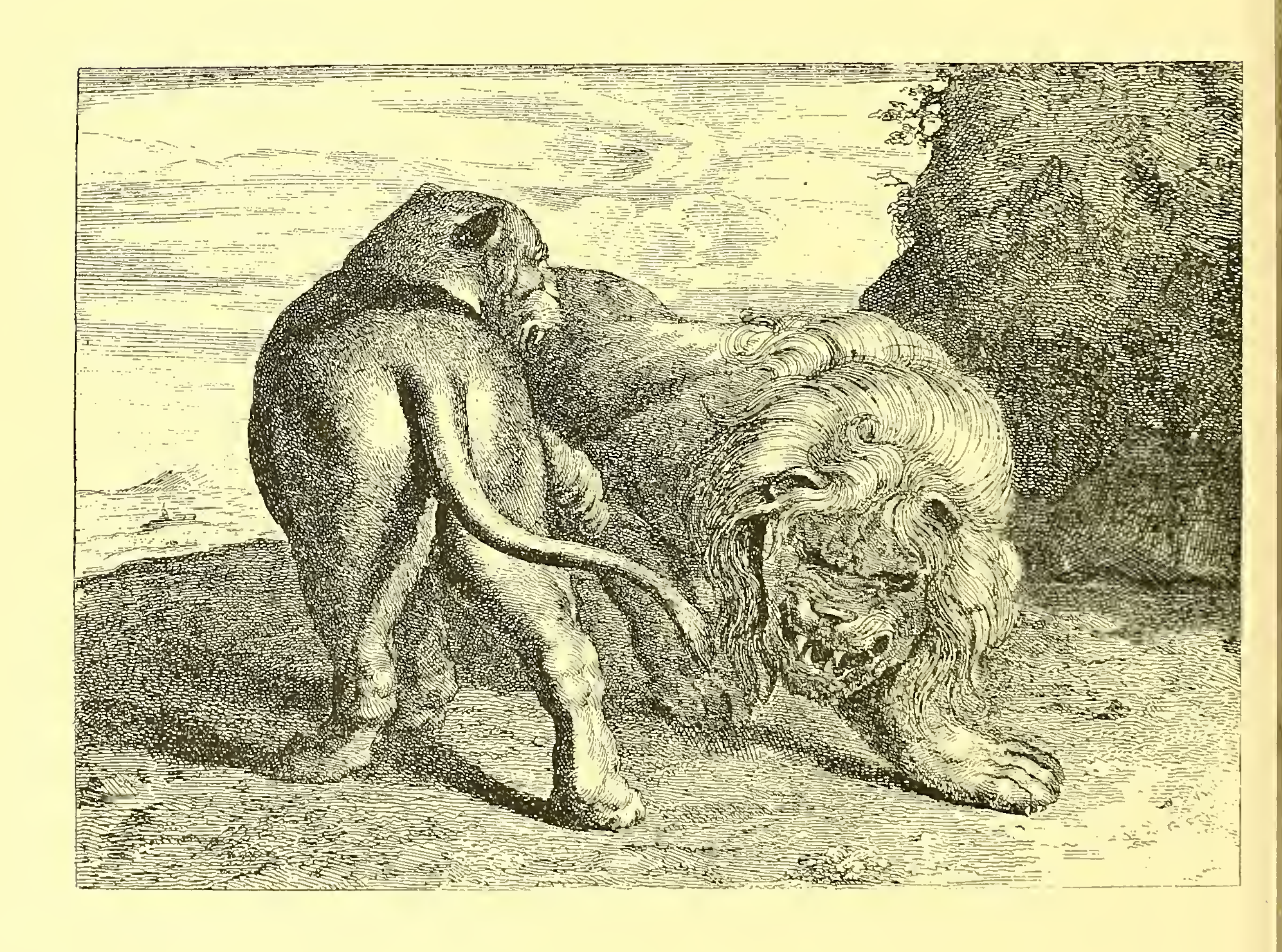
(4) FÉLIBIEN : *Entretiens sur la peinture*. II, 198, 210. Paris, 1696, 4°.

sous le règne de Louis-Philippe (1). En 1840, treize sujets faits en tapisseries ornaient les appartements du palais de St-Cloud (2).

---

(1) EUG. MUNTZ : *la Tapisserie*. P. 248.

(2) Notice des peintures et sculptures placées dans les appartements du palais de St-Cloud, nos 107-119, P ris. Vinchon, 1840.



L'HISTOIRE DE HENRI IV.

755. LA NAISSANCE DE HENRI IV.

Londres. Galerie de sir Richard Wallace.
Esquisse. Panneau. H. 24, L. 12.

Le génie de la ville de Pau tient sur les genoux l'enfant qui vient de naître et qui sera Henri IV. Mars remet d'une main au jeune prince une épée flamboyante ; de l'autre, il tient un trophée, formé d'une cuirasse, d'un casque et de deux lances. Dans les airs, trois petits génies portent un bouclier et une lance. Au-dessus d'eux, on voit le signe du Sagittaire, figurant le mois de décembre dans lequel le roi naquit. Dans le fond, un château fort ; en bas, sur le devant, un dieu fluvial couché dans les roseaux.

Le travail excellent et fort soigné est de la main de Rubens.

Cette esquisse fut adjugée dans la vente van Schorel (Anvers, 1774), en même temps que celle du *Mariage de Henri IV et de Marie de Médicis*, à 70 florins les deux. Elles reparurent dans la vente Dormer (Anvers, 1777). En 1830, elles se trouvaient dans la collection du général Phipps. Dans la vente R. Sullivan (Londres, 1859), elles furent acquises par Lord Hertford au prix de 86 livres sterling.

Gravure : V. S. 57, P. Martenasie.

Photographie : Anonyme.

756. LA BATAILLE DE COUTRAS.

Vienne. Galerie du prince de Liechtenstein, 101.
Esquisse. Panneau. H. 64, L. 50.

Cette pièce forme le pendant de celle qui représente *Henri IV saisissant l'Occasion par les cheveux*. Dans la partie supérieure, on voit un combat sur un pont. Du côté gauche s'avance un guerrier en casque et en cuirasse, le bouclier dans une main, une courte épée dans l'autre. A ses pieds, deux morts sont déjà étendus. Il est suivi de deux soldats armés de lances. Quatre combattants s'avancent contre lui, la lance baissée, l'épée levée; à leurs pieds, deux autres morts sont étendus. Sur le couronnement du cartouche, deux petits génies sont assis, portant chacun la main à l'extrémité d'une guirlande de fruits.

Dans la partie inférieure, deux figures allégoriques sont assises. A droite, Bellone, le Courage guerrier, coiffée du casque, le buste nu, l'épée au côté, le pied appuyé sur le cou d'un lion endormi. A gauche, une figure d'homme, symbolisant probablement le Triomphe, la tête couronnée de lauriers, tenant d'une main le bâton du commandement, de l'autre une corne d'abondance. Une cuirasse est déposée par terre, à côté de lui.

Le sujet du tableau est désigné par le catalogue de la galerie Liechtenstein comme : *Horatius Coclès défendant le pont*. Dans le haut du cartouche, on lit distinctement les mots - *bataille de* - suivis d'un nom de ville à moitié effacé qui semble être *Coustre*. Nous croyons qu'il faut lire *Coutras* et que Rubens a représenté la bataille qui porte ce nom dans l'histoire.

Photogravure : Paulussen (Dans W. Bode : *Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie)*.
Photographie : Miethke ; Braun.

757. LA BATAILLE D'IVRY.

Florence. Galerie des Offices, 140.
Toile.

Ce tableau, de la dimension des plus vastes toiles de la galerie de Marie de Médicis, est ébauché seulement à larges traits. Les effets de lumière sont indiqués par grandes masses, le coloris est encore indécis, excepté dans le groupe principal. Au milieu de la composition, on voit la

lutte de trois guerriers et de trois chevaux, qui rappelle jusqu'à un certain point les combattants pour le drapeau de Léonard de Vinci. On y distingue Henri IV, en cuirasse à reflets blancs, monté sur un cheval brun, tenant la foudre en main et s'élançant contre un chef ennemi, le comte d'Egmont probablement. Celui-ci est tout près du roi ; il ne porte de cuirasse que sur le buste, les bras et les jambes sont nus ; il est armé d'une courte épée et monté sur un cheval blanc. La mêlée est pleinement engagée ; le moment choisi par le peintre est celui où un officier de l'armée royale, monté sur un cheval gris-pommelé, transperce le chef ennemi contre lequel s'avance le roi, tandis que son cheval mord à la gorge la monture de son adversaire. Ce groupe est plein d'animation ; son action, dramatique au plus haut degré, est admirablement rendue. Les coursiers sont plus animés que les hommes ; ces derniers ne perdent pas la noblesse dans le feu de l'action. Au milieu du tableau, un cavalier mortellement blessé est tombé par terre avec son cheval et foulé par le groupe des trois luttants du milieu. Dans les airs, Bellone et une Furie sont esquissées. A droite, deux soldats royaux, à pied, suivent en courant Henri IV ; un porte-étendard, à cheval, se trouve près d'eux. Par terre, un cadavre ; plus loin, plusieurs soldats qui luttent. A gauche, la mêlée des hommes et des chevaux est confuse ; on y combat pour un drapeau. Un homme et son cheval sont étendus par terre.

La lumière tombe en plein sur le groupe du milieu, éclairant le cheval blanc du chef ennemi et faisant miroiter la cuirasse de Henri IV. Si Rubens eût achevé son tableau, ce groupe se serait trouvé en plein soleil ; le côté droit, dans une lumière chaude : le côté gauche, dans une ombre vigoureuse. Le fond aurait été couvert d'un rideau de nuages et des fumées de la bataille. Il y a dans la composition, outre le combat des hommes, une lutte entre la lumière et les ténèbres, où la lumière triomphe.

C'est une œuvre colossale, pleine de fougue et d'unité, une création simple et riche à la fois, d'un effet imposant, d'une vigueur dramatique incomparable. Comme inspiration épique, comme composition hardie et savante, le tableau compte parmi les chefs-d'œuvre, même dans l'état d'ébauche où il est resté. Cet état est intéressant. Il nous laisse voir une des toiles commencées par Rubens lui-même d'après sa propre esquisse. Comme il est probable qu'il aurait confié l'achèvement de certaines parties accessoires à des élèves, il en résulte que, dans le cas présent, il a tracé la composition de grandeur voulue sur la toile, avant de permettre à ses élèves et collaborateurs d'y mettre la main. Nous ne voudrions pas généraliser cette observation, mais nous sommes en

droit de conclure de cet exemple que ce n'est pas la seule œuvre qu'il aura créée de cette manière.

Le tableau a été transféré de la galerie Pitti à la galerie des Offices, en 1773.

Gravure : V. S. Ant. Lorenzini.

757[I]. LA BATAILLE D'IVRY.

Esquisse du numéro précédent. H. 23, L. 46.

L'ESQUISSE de ce tableau fut adjugée dans la vente Hamilton (Londres, 1882, n° 16 du catalogue) à M. Wincksworth, pour la somme de 100 guinées. Elle reparut dans la vente Bösch (Vienne, 1885) et y fut adjugée à MM. Bourgeois, de Cologne, à 1100 florins.

758. LA PRISE DE PARIS PAR HENRI IV.

Berlin. Musée, 798 E.
Panneau. H. 23, L. 45.

A DROITE un pont, où le combat est engagé et du haut duquel plusieurs hommes nus sont précipités dans le fleuve. A gauche, Henri IV, la tête ceinte d'une couronne, le sceptre en main ; dans sa suite, on remarque, à l'extrémité du pont, des musiciens et un porte-drapeau. Un génie de la ville lui remet les clefs. Derrière ce génie, deux femmes qui pleurent et deux enfants nus. Derrière le roi, des soldats de sa suite, dont l'un porte le drapeau de la France et foule aux pieds la Discorde.

Cette esquisse a été achetée avec la collection Suermondt, en 1874.

759. L'ENTRÉE TRIOMPHALE DE HENRI IV A PARIS.

Florence. Galerie des Offices, 147.
Toile.

C'EST une scène bien différente de celle de la bataille. Ici les chaudes fumées des feux de joie et de l'encens remplissent de leurs nuages enivrants le fond de la toile. Toute la pompe se déploie autour du triomphateur. Les génies voltigent dans les airs, portant des palmes et des

couronnes ; des rumeurs élogieuses bourdonnent, des cris de joie retentissent dans les airs, célébrant la victoire et ses effets. Autour du char marchent des musiciens, habillés à la romaine, faisant résonner, à grands efforts de poumons, des trompettes antiques. Plus avant, vers les chevaux, marchent les porte-étendard, hommes vigoureux, déployant leur force à soulever les lourdes enseignes. Ployant sous le fardeau, un guerrier marche à leur tête, soulevant une cuirasse. A l'arrière-plan, des fers de lances, des étendards, des feux de joie, un arc de triomphe, dans l'arcade duquel on voit flotter un drapeau rouge. A gauche, deux femmes, trois enfants et un homme, assis sur un banc de pierre ; à droite, une femme et un enfant, représentent la foule qui assiste au triomphe. A l'extrême droite, on voit la tête de la colonne des vaincus. Les chevaux attelés au char triomphal du roi sont conduits par un génie et précédés d'un porte-drapeau à cheval qui entre sous l'arc de triomphe.

Le triomphateur domine la scène : dans sa pâleur se reflète l'émotion profonde de son âme. Le regard fixe, le bras droit machinalement étendu pour tenir la palme, le bras gauche appuyé sur le rebord du char, trahissent l'impression causée par la solennité du moment. La foule, le bruit, la fumée de l'encens, le délire universel l'émeuvent fortement, sans enlever à son maintien l'imposante majesté du triomphateur, adoré par son peuple et goûtant le bonheur surhumain de l'apothéose.

Quel dommage que cette composition, véritablement sublime, n'ait pas été achevée ! C'est un chef-d'œuvre de composition, d'une invention claire et brillante, s'imposant à l'admiration, disant avec simplicité et plénitude ce que l'artiste a voulu exprimer.

Le coloris est vigoureux. L'exécution est plus avancée que celle de la *Bataille d'Ivry*. Les chevaux blancs sont énergiquement traités, ainsi que les hommes robustes disposés autour du char. On voit tout le cortège se mouvoir, avancer ; on entend le bruit des trompettes ; on est envahi par l'attendrissement général.

Gravures : V. S. 59, Ant. Lorenzini. Non décrite : F. Lauwers.

Voir planche 240.

759[1]. L'ENTRÉE TRIOMPHALE DE HENRI IV A PARIS.

Londres. Galerie de sir Richard Wallace.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 20,5, L. 35,5.

CETTE esquisse diffère considérablement du tableau. Les trompettes marchent en avant et non vers la fin du cortège, comme dans l'œuvre définitive; les porteurs de trophée les suivent; les femmes, les enfants et l'homme, figurant le public, sont omis; le maintien et la place de tous les personnages sont autres. Le travail est soigné et de la main de Rubens.

Cette esquisse fut achetée par Lord Hertford dans la vente du baron de Brienen de Grootelindt (Paris, 1865), à 20,650 francs.

Photographie : Anonyme.

Il existe une seconde esquisse dans la collection Robinson, à Londres. (Panneau. H. 47, L. 65). Elle est peinte en bistre sur fond gris et provient de la vente Watson Taylor (Londres, 1823), où elle fut adjugée à S. Wortley, au prix de 53 livres sterling 11 schellings Smith déclare l'avoir vue dans la collection de Schamp d'Aveschoot à Gand. Le catalogue de la vente de ce cabinet ne la mentionne pas. Le même auteur nous apprend en outre qu'il l'a achetée de Lord Wharncliffe, en 1841, et vendue à Henry H. Labouchère (1).

Dans la collection de Lord Darnley, il existe une troisième esquisse, également en grisaille, avec un peu de couleur (Toile. H. 57,5, L. 82,5). Il est bien possible que cette dernière soit également authentique et que Rubens ait fait une seconde ébauche, se rapprochant plus de la composition définitive que l'esquisse appartenant à sir Richard Wallace.

Mariette dit dans ses notes sur Walpole : « M. Coypel, mort premier peintre du roy, avoit une esquisse de Rubens qui représentoit le triomphe d'Henri IV. Madame la Dauphine la fit acheter à sa vente, en 1753, pour en faire présent au roi de Pologne, son père ; elle est à présent dans la galerie royale de Dresde (2). » Mariette doit s'être trompé sur l'emploi que fit la Dauphine de cette esquisse, car elle ne se trouve pas au musée de Dresde.

(1) SMITH : *Catalogue.* II, 809 ; IX, 419.

(2) *Abecedario de Mariette.* Tome V, P. 121 (Archives de l'art français. X, 121).

760. HENRI IV RECEVANT LE SCEPTRE DES MAINS DE SON PEUPLE.

Esquisse. Panneau. H. 22, L. 16.

Dans la vente de Burtin (Bruxelles, 1819) une esquisse fut adjugée à 200 florins. Elle appartenait au cycle de l'*Histoire de Henri IV* et est décrite de la manière suivante dans le catalogue du cabinet de cet amateur :

« Le génie de la France apporte la couronne à Henri IV. Le génie de la Paix et de l'Union écarte de lui l'Hypocrisie et la Discorde. Un page tient son casque et un chien l'accompagne comme symbole de la Fidélité. La scène se passe sous un dais, dans un palais d'une belle architecture.

« Les expressions et les caractères y sont si vrais que la petitesse des figures et le peu de travail n'empêchent pas d'y reconnaître le bon Henri IV, très ressemblant au premier coup d'œil (1). »

761. HENRI IV SAISISSANT L'OCCASION OPPORTUNE POUR CONCLURE LA PAIX.

Vienne. Galerie du prince de Liechtenstein, 100.
Esquisse. Panneau. H. 64, L. 50.

La partie supérieure de la composition a la forme d'un tapis, suspendu entre des ornements. Sur ce tapis est représenté Henri IV, conduit par Minerve et avancant la main pour saisir une mèche de cheveux d'une femme nue. Celle-ci est conduite par une figure allégorique, représentant probablement la Paix, et par le Temps. Au-dessus de Henri IV, un génie ailé tient une couronne; devant lui, un petit amour présente une corne d'abondance. Ce tableau porte dans le catalogue de la galerie Liechtenstein le nom de « la Rencontre de Henri IV et de Marie de Médicis. » Nous croyons que le sujet est celui que nous avons indiqué plus haut. Henri IV, guidé par la déesse de la Sagesse, s'empresse de prendre par les cheveux, en

(1) DE BURTIN : *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux.* Valenciennes, 1846. P. 482

temps opportun, l'Occasion et de conclure la paix : telle doit être la signification des diverses figures allégoriques et quelque peu énigmatiques.

Dans le bas du tableau, une figure de femme nue, largement drapée, le regard attentif, les lèvres pincées, tient d'une main une massue, de l'autre un serpent ; a côté d'elle, l'aigle de Jupiter tenant la foudre. Cette figure allégorique représente, croyons nous, la Vigilance, prête à agir au moment opportun.

L'esquisse est peinte en bistre, relevé d'un peu de gris bleuâtre ; le travail est de la main de Rubens.

Dans l'ancien catalogue de la galerie de Sans Souci se trouve décrit, sous le nº 21, un tableau haut de 5 pieds 1 pouce, large de 6 pieds 8 pouces, que Smith (IX, 161) décrit de la manière suivante : « Un sujet allégorique ayant rapport au gouvernement de Marie de Médicis. Henri IV, sous la forme de Mars, s'avance, guidé par Minerve, vers une femme nue, dont la déesse a reçu une boucle de cheveux qu'elle remet au guerrier. Derrière eux, Pomone et Cupidon. Le Temps, accompagné de trois amours, passe au-dessus de leur tête. » Ajoutons à cette description que Henri IV est accompagné d'un lion, et que l'ange au-dessus du roi tient une couronne d'une main et une palme de l'autre.

Nous croyons que le tableau est la copie d'une des toiles destinées à la galerie de Henri IV et qu'il représente le même sujet que l'esquisse de la galerie Liechtenstein. La composition aurait donc été modifiée dans l'œuvre définitive.

Le musée de Weimar possède un dessin attribué à Rubens, intitulé « Mars et Vénus » et représentant une composition identique à celle du tableau de la galerie de Sans-Souci.

Dans la vente d'Argenville (Paris, 1756), on adjugea pour la somme de 800 francs un « Sujet allégorique relatif à la vie de Henri IV. Esquisse légèrement traitée. »

Dans la vente Paillet (Paris, 1777), on adjugea à 600 francs et dans la vente de Boeuf (Paris, 1782), à 1200 francs l'esquisse d'un « Sujet allégorique relatif à la vie de Marie de Médicis (Panneau. H. 19 1/2 pouces L. 17 1/2). » Les dimensions concordent avec l'esquisse de la galerie de Liechtenstein et nous croyons qu'il s'agit de cette œuvre dans ces différentes ventes.

Photographie : Miethke.

Photogravure: Paulussen (Dans W. Bode : *Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie).*

762. LE MARIAGE DE HENRI IV ET DE MARIE DE MÉDICIS.

Londres. Galerie de sir Richard Wallace.
Esquisse. Panneau. H. 26, L. 15.

Le roi, portant une couronne de feuillage et une cuirasse, entoure d'une main la taille de Marie de Médicis et tient de l'autre une palme. Il conduit sa jeune épouse à l'autel et la regarde amoureusement. Elle soulève légèrement une main et de l'autre retient sa robe retroussée en gros paquet sur le devant du corps. Entre les deux, à la hauteur de la tête, voltige le génie de l'Hymen, portant un flambeau allumé. Dans les airs planent trois petits génies.

L'esquisse fut adjugée, avec celle de la *Naissance de Henri IV*, dans la vente van Schorel (Anvers, 1774), à 70 florins les deux. Elles reparurent dans la vente Dormer (Anvers, 1777). En 1830, elles faisaient partie de la collection du général Phipps.

Gravure : V. S. 56, P. Martenasie.

Photographie : Anonyme.

Voici encore quelques renseignements sur des compositions faisant partie de l'*Histoire de Henri IV*. Dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre-Paul Rubens, » nous lisons :

« Six grandes pièces imparfaictes, contenans des Sièges des villes, batailles et triumphes de Henry quatriesme, roy de France, qui sont commencées depuis quelques années pour la Galerie de l'hostel du Luxembourg, de la reyne mère de France. »

Il est probable qu'à la galerie de Henri IV appartient encore une esquisse de la galerie de Liechtenstein (n° 59, Panneau. H. 37, L. 51) représentant une femme assise, triste et pensive, sur un champ de bataille. A côté d'elle, deux morts. Dans le lointain, la bataille est engagée. Cette figure symbolique a beaucoup d'affinité avec celles que nous voyons dans la partie inférieure des deux esquisses de la galerie Liechtenstein, appartenant à l'*Histoire de Henri IV*.

Mentionnons encore deux tableaux de la vente Fraula (Bruxelles, 1738), appartenant à l'*Histoire de Henri IV*, qui furent attribuées par le catalogue à Pierre Snayers et à Van Dyck, mais qui, par le sujet et par les dimensions,

nous paraissent bien être deux des « grandes pièces imparfaites » qui se trouvaient dans la mortuaire de Rubens. Voici comment le catalogue les décrit :

« 424. Henri IV assiégeant Paris, où les espions apportent la nouvelle que les Espagnols introduisent des secours dans la ville; haut 14 pieds, large 10 pieds 10 1/2 pouces, dans lequel les petites figures sont de Sna(y)ers et les grandes de Van Dyck. »

« 425. Henri IV livrant la bataille de Coustans, des mêmes maîtres, avec plus de mille figures, haut et large comme le précédent. »

Ces pièces n'ont pas été vendues.

Lorsque Marie de Médicis chargea Rubens de faire les tableaux de sa propre histoire, pour l'une des galeries de son palais, elle avait conçu le projet de lui faire exécuter une seconde série de peintures, consacrées à célébrer les actions du roi Henri IV. Ce projet est clairement indiqué dans une lettre de Peiresc à Aléander, écrite le 7 mars 1622, après le premier voyage du peintre à Paris. Dans cette lettre, que nous avons déjà citée, il est dit : « Pierre-Paul Rubens est retourné chez lui, chargé de peindre les deux galeries de la reine-mère, au prix de vingt mille écus. » Il attendit de mettre la main au travail que l'*Histoire de Marie de Médicis* fût terminée. Lors de son second voyage à Paris, il avait communiqué au cardinal Richelieu un programme succinct par écrit ; mais le ministre ne trouva pas le temps de s'en occuper et, après le placement de la galerie de Marie de Médicis, Rubens songeait à partir, sans attendre la décision de la reine et de son Éminence (1). Le 12 février 1626, il n'avait pas encore commencé. A cette date, il écrivit à Valavès qu'il avait appris de l'ambassadeur de Flandre à Paris que les peintures de la seconde galerie seraient commandées à un peintre italien, nonobstant les engagements pris avec lui (2). Huit jours après, cette nouvelle lui paraît fausse, attendu que l'abbé de St-Ambroise venait de lui écrire que la reine-mère s'excusait de n'avoir eu jusqu'alors ni le temps ni le loisir de penser aux

(1) Je crois que l'on ne manquera pas de faire des difficultés pour les sujets de l'autre Galerie. Ceux-ci doivent être aisés à faire et exempts de toute inquiétude ; le thème en est si vaste et si magnifique qu'il suffirait pour dix galeries. Mais Mgr. le cardinal de Richelieu, bien que je lui aie donné un programme succinct par écrit, est si occupé du gouvernement de l'État qu'il n'a pas eu le temps de le voir une seule fois. Je suis donc résolu, quand je pourrai obtenir mon expédition, de partir de suite et de laisser à lui et à Monsieur de Saint-Ambroise le soin de me faire connaître ce qui aura été décidé (Ruelens : *Lettres*. P. 44).

(2) GACHET : *Lettres de P. P. Rubens*. P. 35.

sujets de la seconde galerie, et que celle-ci, étant encore peu avancée, cela se ferait en son temps (1).

Au commencement de 1628, Rubens avait commencé les dessins de la galerie de Henri IV. Le 27 janvier de cette année, il écrit à Dupuy : « J'ai commencé maintenant les dessins de l'autre galerie qui, à mon avis, par la nature du sujet réussira mieux que la première, de manière que, je l'espère, j'irai plutôt en améliorant qu'en baissant (2). »

La crainte que Rubens exprimait, le 12 février 1626, de voir un peintre italien chargé du travail, n'était pas aussi chimérique qu'il cherchait à se le persuader à lui-même peu de jours après. Si, à cette époque, le danger passa, il surgit plus menaçant trois années après. Le 22 avril 1629, le cardinal de Richelieu écrivit à la reine-mère : « Madame, j'ai creu que votre Majesté n'auroit pas désagréable que je luy dise que j'estime qu'il seroit à propos qu'elle fit peindre la galerie de son palais par Josepin (d'Arpino) qui ne désire que d'avoir l'honneur de la servir et d'entreprendre et parachever cet ouvrage pour le prix que Rubens a eu de l'autre galerie qu'il a peinte (3). »

On n'entend plus parler autrement du Joseppin, mais la reine s'adressa au cardinal Spada pour lui demander si Guido Reni pourrait venir à Paris. Dans sa réponse, le cardinal explique que cet artiste aurait dû venir pour peindre une des galeries du palais de la reine. « Mais, dit-il, Guido Reni ne peut quitter Bologne et Joseppin est trop vieux. » Il propose à la reine de lui envoyer le Guerchin pour faire l'ouvrage. Cette proposition ne fut pas acceptée et Rubens resta chargé du travail (4).

En 1630, à son retour de ses missions diplomatiques en Espagne et en Angleterre, il s'y était remis. Au mois d'octobre ou de novembre de cette année, il écrivit à Dupuy pour se plaindre de ce qu'on retranchait deux pieds de la hauteur des tableaux et de ce qu'on agrandissait les portes, après que les tableaux eussent été commencés sur d'autres mesures. En ce moment, il avait fort

(1) GACHET : *Lettres de P. P. Rubens*. P. 37.

(2) Io ho cominciato hormai gli dissegni del altra galeria che al mio giudicio secondo la qualita del soggietto riuscira più superba che la prima, de maniera che spero ch'andaremo più tosto crescendo che calando (LALANNE : *Archives de l'Art français*. I. P. 90. — ROSENBERG : *Rubensbriefe*, p. 157).

(3) Catalogue des tableaux du Louvre. 1882, p. 231.

(4) J. J. GUIFFREY : *Nouvelles archives de l'art français*. 1876, p. 252 (Cité par PAUL MANTZ : *Rubens*. Gazette des Beaux-arts, 1 mars 1884, p. 204).

avancé quelques pièces des plus importantes, comme le *Triomphe du Roi.* Il demande qu'on lui donne au moins un demi-pied de plus pour ne pas couper la tête à Henri IV, assis sur son char de triomphe (1). La difficulté suscitée par cette question de mesures se prolongea pendant plusieurs mois et le 27 mars 1631, dans une lettre écrite à Peiresc, Rubens exprime son contentement de ce qu'elles sont survenues. « Cela, dit-il, m'a tenu en suspens pendant plus de quatre mois, sans que je misse la main à l'œuvre. » Il regarde comme perdu tout le temps consacré à ce travail (2).

Il n'avait malheureusement pas tort. Les dissensions survenues entre Marie de Médicis, l'emprisonnement de la reine, suivi de son départ pour les Pays-Bas, firent abandonner complètement ce travail immense qui serait sans aucun doute devenu une des œuvres les plus glorieuses, sinon le chef-d'œuvre du maitre.

Il est impossible de reconstituer la galerie de Henri IV, telle que Rubens l'avait conçue. Non seulement la plupart des esquisses, en admettant que

(1) Quant a Mons. de Sainct-Ambroyse, je vous asseure que je suis son humble serviteur... Et pour le présent, je ne sçay pas qu'il y at aulcun différent entre nous, sinon quelque malentendu touchant les mesures et symmétries de ceste galerie de Henry le Grand. Je vous supplie d'entendre s'il y a quelque rayson en mon endroict, me remettant entièrement à vostre jugement. On m'at envoyé les mesures de tous les tableaux dès le commencement, les accompagnant monsieur l'abbé de ses lettres fort exactement, selon sa coustume ; et, m'ayant gouverné selon ses ordres, et fort avansé quelques pièces des plus grandes et importantes, comme le Triumphe du roy au fond de la galerie ; depuis, le mesme Mons. l'abbé de St-Ambroyse me retranche deux pieds de la haulteur des tableaux, et aussi il hausse tant les frontispices sur les huys et portes, qui percent en quelques endroicts les tableaux que sans remède je suis contrainct d'estropier, gaster et changer quasi tout ce que j'ay faict. Je confesse que je l'ay senti fort, et plaint à Mons. l'abbé mesme (nul autre), le priant, pour ne couper la teste au roy assis sur son chariot triumphal, me faire la grâce d'un demy-pied, et aussi luy remonstrant l'incommodité de l'accroyssement des portes susdittes. J'ai dict à la ronde que tant de traverses au commencement de cest ouvrage, me sembloyent des mauvais augures pour espérer un bon succès, me trouvant abattu de courage, et, à dire la vérité, aulcunement dégousté par ces nouveautez et changemens, à mon très-grand préjudice et de l'ouvrage mesme, lequel diminuera grandement de splendeur et lustre par ces retranchemens : toutefois, si on les eust ordonnez de la sorte du commencement, on pouvoit faire de la nécessité vertu. Ce non obstant, je suis tout prest pour faire tout ce que me sera possible pour complaire et servir Mons. l'Abbé (GACHET : *Lettres de P. P. Rubens.* P. 256-257).

(2) RUELENS : *Lettres.* P. 121.

toutes aient été faites, ont disparu, mais les tableaux ébauchés, dont l'existence nous est révélée par le catalogue de la mortuaire de Rubens, ont péri en partie. Tout ce que nous pouvons affirmer avec une certitude suffisante, c'est que la galerie de Henri IV devait se composer de 21 tableaux comme celle de Marie de Médicis. Il est fort probable que, dans la première comme dans la seconde, les portraits du héros et de ses parents seraient venus se joindre à ces 21 tableaux. L'histoire du roi devait être traitée depuis sa naissance jusqu'à son mariage avec Marie de Médicis.

L'esquisse de la *Naissance du Roi*, qui nous a été conservée, devait servir de modèle au tableau par lequel la galerie s'ouvrait ; celle de son second mariage nous fait connaitre la composition par laquelle elle se fermait. Les dimensions de ces deux esquisses prouvent que les deux tableaux auraient eu les mêmes dimensions que la *Destinée de Marie de Médicis* et le *Temps découvrant la Vérité*. Des trois grands sujets qui devaient se trouver au milieu de la galerie, deux nous sont connus par les toiles ébauchées : la *Bataille d'Ivry* et l'*Entrée triomphale à Paris;* du troisième, la *Prise de Paris*, l'esquisse nous a été conservée.

En admettant que les deux grandes compositions ébauchées du musée de Florence aient fait partie des six grandes pièces imparfaites, représentant des sièges de villes, batailles et triomphes de Henri IV, qui se trouvaient dans l'atelier de Rubens au moment de sa mort, les quatre autres auraient disparu. Il est fort probable que les tableaux de la vente Fraula étaient deux de ces quatre pièces. En effet, leurs dimensions correspondent à celles des tableaux de la galerie de Marie de Médicis. Si par la *Bataille de Coustans* il faut entendre la *Bataille de Coutras*, il s'en suivrait que, dans le tableau définitif, la composition de l'esquisse, où le sujet est traité en deux parties fort distinctes, aurait été abandonnée. Le tableau de la galerie de Sans-Souci, *Henri IV saisissant l'Occasion par les cheveux* nous paraît être la copie de la partie supérieure du tableau, représentant ce sujet. Nous devons, malheureusement, nous borner à émettre, au sujet de ces deux pièces, des conjectures sans preuves concluantes.

LA GLORIFICATION DU ROI JACQUES I.

Londres. Plafond de l'ancienne salle des Banquets du Palais de Whitehall, servant actuellement de chapelle.

Le plafond est divisé en neuf compartiments. Trois grands panneaux occupent le milieu de la salle, dans le sens de la longueur. Chacun de ceux-ci est flanqué, à droite et à gauche, de deux caissons de moindre dimension. La pièce qui occupe le centre de la salle est la plus importante ; elle est de forme ovale et a pour sujet l'*Apothéose de Jacques I.* Les deux panneaux latéraux de cette composition nous montrent des cortèges de petits génies. Le panneau qui, dans la travée du milieu, se trouve près de la porte d'entrée est de forme rectangulaire et représente les *Bienfaits du Gouvernement du roi Jacques I.* Ici, les compositions latérales sont ovales ; celle de droite symbolise le *Sage Gouvernement du Roi domptant la Rébellion,* celle de gauche la *Munificence royale,* répandant des trésors et foulant aux pieds l'Avarice. Le panneau du fond de la salle, contre la rue, est également rectangulaire et représente le *Roi Jacques I désignant Charles I comme roi d'Écosse.* Les compositions latérales sont ovales, l'on y voit à droite : *Minerve terrassant l'Ignorance,* à gauche : *Hercule écrasant l'Envie.* Chaque composition est encadrée d'une bande ornementée ; autour de l'ensemble des plafonds court une grecque. Les interstices entre le contour des ovales et l'encadrement carré sont remplis de riches ornements dans le genre des grotesques.

763. L'APOTHÉOSE DE JACQUES I.

Dans le panneau central, on voit le roi Jacques I montant dans les airs, appuyant un pied sur le globe terrestre, un autre sur l'aile d'un aigle qui porte ce globe et tient entre les serres, la foudre symbole de la Force. La Justice, portant des balances, soutient le roi d'un côté ; de l'autre, il est accompagné par la Religion tenant un vase à encens et par la Foi munie d'un livre ouvert. Lui-même est drapé dans le manteau royal et porte le sceptre. Au-dessus de lui, une foule de génies symboliques grands et petits voltigent dans les airs. Deux d'entre eux tiennent la couronne royale et le globe surmonté de la croix ; un troisième montre le ciel ; un quatrième sonne de la trompette ; deux autres portent des palmes. Deux grands génies soutiennent une couronne de lauriers ; l'un de ces deux porte en outre un caducée, l'autre un bouclier. Tout en haut, trois anges tiennent encore une couronne et un dernier joue de la trompette.

Voir planche 241.

763¹⁻²⁻³. L'APOTHÉOSE DE JACQUES I.

St-Pétersbourg. Ermitage, 573.

Esquisse du numéro précédent. Toile. H. 90, L. 56.

Composition identique au plafond exécuté, sauf des différences minuscules. Un des grands génies qui tiennent la couronne porte au bras un bouclier et dans la main un glaive. La Foi n'est pas coiffée du diadème qu'elle porte dans le plafond. L'esquisse est rectangulaire, le tableau ovale.

Travail de la main de Rubens.

Provient de la collection du peintre Godfried Kneller.

Photographie : A. Braun.

Smith *(Catalogue.* IX, 267) signale un second exemplaire de cette esquisse (Panneau. H. 107, L. 89) qui se trouvait, en 1840, dans la collection du Dr Robertson à Edimbourg. Il la qualifie comme étant d'une facture hardie et légère, et différant en maint point de la peinture définitive. Dans la vente N. Bayley (Londres, 1798), une esquisse de ce plafond fut adjugée à 18 livres 18 schellings.

Nous connaissons par une gravure de Luc Vorsterman, le fils, une troisième esquisse de ce tableau, beaucoup plus simple que la composition définitive. On y voit Jacques I, dans la même attitude que sur le plafond de Whitehall. Seulement, il donne la main à la Religion qui tient le sceptre. La figure allégorique qui, dans le tableau, tient la balance de la Justice porte ici un glaive. Les deux génies tenant la couronne, munis l'un d'un caducée, l'autre d'un bouclier, s'y voient également ; il y a de plus quatre petits génies : en tout neuf personnages, au lieu des seize qui figurent dans le plafond.

Gravure : V. S. 61. Luc Vorsterman junior.

763[4]. LA RELIGION COURONNÉE PAR UN GÉNIE.

Paris. Louvre, Salle Lacaze, 108.

Étude pour un fragment du numéro précédent. Panneau. H. 41, L. 49.

On voit sur cette esquisse la Religion, telle qu'elle figure dans le tableau. Seulement, au lieu de tourner la tête vers la gauche, comme dans l'œuvre définitive, elle lève le regard au ciel, comme dans l'esquisse de St-Pétersbourg. Un ange, qui correspond assez exactement à celui qui porte le caducée dans le tableau, tient une couronne au-dessus de la tête de la figure symbolique.

Photographie : A. Braun.

764. ANGES PORTANT UNE GUIRLANDE OU JOUANT AVEC DES LIONS.

L'un des panneaux latéraux représente les ébats d'une douzaine de petits génies ailés. Six d'entre eux portent une lourde guirlande de fruits. Un septième soumet au joug deux lions attelés qui sont montés par deux de ses compagnons et qui tirent un char, dans lequel les trois derniers amours versent des raisins contenus dans une corne d'abondance.

Gravure : V. S. 62, Lucas Vorsterman junior.

765. ANGES PORTANT UNE GUIRLANDE OU JOUANT AVEC DIVERS ANIMAUX.

Le côté opposé représente huit petits génies. Deux portent une corne d'abondance, d'où s'échappent des fruits, un troisième est monté sur une brebis, le suivant est couché par terre, le cinquième porte une botte d'épis de blé, le sixième est monté sur un bélier qui est attelé à un char avec un loup, le septième conduit le char et le huitième y vide un panier de fruits.

Gravure : V. S. 62, Lucas Vorsterman junior.

764-765[1-2]. ANGES PORTANT UNE GUIRLANDE OU JOUANT AVEC DES ANIMAUX.

Esquisses des deux numéros précédents.

Dans la vente Calonne (Paris, 1795), on adjugea à 42 livres un « Groupe d'enfants avec fruits et animaux ; étude pour les plafonds de Whitehall. » L'esquisse des deux frises appartient actuellement à M. Warneck de Paris ; elle diffère notablement de l'œuvre définitive.

Dans l'exposition des œuvres des maitres anciens, tenue à Londres, en 1878, M. Hugh Owen exposa deux esquisses des mêmes frises (Nos 255 et 259 du catalogue. Panneau. H. 25, L. 63).

Le musée du Louvre possède le dessin d'un ange volant, vu par derrière, qui se trouve dans la guirlande des amorini portant des guirlandes (1). Il a été copié par Watteau et a appartenu à Mariette.

766. LES BIENFAITS DU GOUVERNEMENT DE JACQUES I.

Le roi est assis sur son trône, le sceptre dans la droite, le globe sur les genoux ; à côté de lui se trouve un petit génie, tenant la couronne royale ; au-dessus de sa tête, deux autres génies plus grands descendent d'une gloire céleste et tiennent une couronne de chêne. Le trône lui-même est placé dans une bâtisse d'aspect monumental, consistant en une niche

(1) Reproduit dans PAUL MANTZ : *Rubens* (*Gazette des Beaux-Arts* du 1 février 1885).

flanquée de quatre lourdes colonnes torses. Au pied de ce trône, on voit Minerve armée de la foudre et de son égide et terrassant un soldat agenouillé, symbole de la guerre, qui lève une torche. Jacques I se détourne de lui avec horreur ; il étend la main vers les figures allégoriques de la Paix et de l'Abondance qui s'embrassent, debout sur un rebord de la colonnade. Sur le devant, on voit Mercure touchant de son caducée la Discorde et d'autres monstres et les réduisant à l'impuissance.

La peinture est extrêmement noire et ne produit aucun effet. La gloire dans le haut jette une clarté vigoureuse.

766[1-2-3]. LES BIENFAITS DU GOUVERNEMENT DE JACQUES I.

Vienne. Musée de l'Académie, 628.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 65, L. 48.

L'esquisse présente des différences assez notables avec le plafond. Le guerrier ne lève pas de torche ; au-dessus du roi, trois génies tiennent la couronne ; la pose du roi et de plusieurs autres figures diffère. Le haut de la niche où se trouve le trône du roi est en partie couverte d'une draperie.

Un second exemplaire de cette esquisse (Panneau. H. 65, L. 53 environ) avec une autre esquisse, représentant le roi Jacques I désignant Charles I comme roi d'Ecosse, s'est trouvée dans la collection Horion à Bruxelles, où sir Joshua Reynolds les vit en 1781. Elles furent adjugées dans la vente Horion (Bruxelles, 1788) à 910 florins ; dans la vente de sir Joshua Reynolds (Londres, 1795) à 180 guinées ; dans la vente Mitchell (Londres, 1819), à Pinney, pour la somme de 61 livres sterling. Elles appartenaient, en 1830, au colonel Baillie (Smith : *Catalogue*. II, 717).

Dans l'exposition des maîtres anciens, tenue à Londres en 1879, se trouvait une esquisse d'une partie de ce plafond, esquisse appartenant au colonel H. F. Davies et représentant le roi sur son trône et un guerrier au-dessous de lui (N° 130 du catalogue. Panneau. H. 63, L. 48).

Photographie de l'esquisse de Vienne : Victor Angerer.

767. LE SAGE GOUVERNEMENT DU ROI DOMPTANT LA RÉBELLION.

Une femme, la tête et les épaules drapées d'un voile, tient de deux mains une bride et pose les pieds sur une figure humaine symbolisant la Rébellion repliée sous elle. Une tête et une patte de chien se voient contre le bord inférieur.

767[1]. LE SAGE GOUVERNEMENT DU ROI DOMPTANT LA RÉBELLION.

Cologne. Galerie du baron Oppenheim.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 49, L. 40.

L'esquisse rectangulaire est moins allongée que le tableau ovale. La composition des deux œuvres ne diffère guère. Dans la première, on n'aperçoit point la tête et les pattes du chien. L'esquisse est de la main du maître et d'une facture large et facile.

Elle fut acquise, au prix de 13,000 francs, dans la vente Beurnonville, par Bourgeois qui la céda au propriétaire actuel.

Gravure : H. Toussaint (Catalogue Beurnonville).

Photographie : Anonyme.

768. LA LIBÉRALITÉ ROYALE DOMPTANT L'AVARICE.

Cette vertu est représentée par Apollon, qui a une certaine ressemblance avec le roi. Il tient des deux mains une corne d'abondance d'où s'échappent les insignes royaux et une pluie de pièces d'or. Sous lui est accroupie une figure de femme, représentant l'Avarice et tenant une bourse d'argent à la main.

769. LE ROI JACQUES I DÉSIGNANT CHARLES I COMME ROI D'ÉCOSSE.

Dans une salle de forme circulaire, couverte d'une coupole reposant sur des colonnes accouplées, le roi est assis sur son trône, portant la couronne et tendant le sceptre vers un enfant nu, conduit sur les degrés du trône par trois génies. Ce sont trois femmes, coiffées l'une d'un diadème,

une autre d'un casque, la troisième, la tête nue, qui tiennent une couronne royale au-dessus de la tête du jeune Charles. A côté du trône se trouvent quatre courtisans ; dans le haut du tableau, deux anges portent l'écusson du royaume uni, orné de deux guirlandes de fleurs. Dans le bas, différentes pièces d'armure et un petit génie tenant une torche allumée.

769[1-2-3-4-5-6]. LE ROI JACQUES I DESIGNANT CHARLES I COMME ROI D'ÉCOSSE.

St-Pétersbourg. Ermitage, 572.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 64, L. 49.

Composition identique au plafond ; seulement la pose de certaines figures a été quelque peu remaniée pour faire gagner la composition en hauteur. Ainsi les anges qui portent l'écusson du roi touchent au bord dans le plafond ; dans l'esquisse, ils en restent éloignés d'un quart de la hauteur. Il y a derrière le roi deux personnages qui manquent dans le tableau.

L'esquisse provient de la collection Crozat, baron de Thiers.

Photographie : A. Braun.

Une seconde esquisse de la même composition (Panneau. H. 65, L. 53) appartenait en 1781 à Horion, de Bruxelles ; elle passa dans les ventes Horion et Joshua Reynolds et appartenait en 1830 au colonel H. Baillie (voir nº 766).

Il existe une esquisse du groupe des trois génies qui entourent le futur Charles I. Immédiatement au-dessus d'eux, on voit les deux anges qui portent l'écusson royal dans une pose quelque peu différente (Panneau. H. 83, L. 70). Elle fut adjugée dans la vente du prince Démidoff (San Donato, 1880) à 11200 francs.

Gravure : F. Milius (dans *l'Art*).

Le même groupe a été gravé par Spruyt d'après un tableau qui se trouvait dans le cabinet de Monsieur Van den Hecke, de Gand. Au lieu des deux génies qui tiennent l'écusson, on en voit deux autres dont l'un tient une couronne, tandis que l'autre descend du ciel dans un mouvement précipité.

Gravure : Non décrite : P. Spruyt.

Dans l'exposition de maîtres anciens, tenue à Londres en 1879, M. Samuel Sandars exposa une esquisse (Nº 122 du catalogue. H. 95, L. 59), représentant

trois femmes, tenant une couronne, et deux anges au-dessus d'elles, portant un écusson ; plus bas, un troisième génie tient une torche.

Smith (Catalogue II, 814) décrit une esquisse (Panneau. H. 132, L. 81), représentant le même sujet, appartenant à Edward Gray et vendue dans une collection anonyme, en 1822, au prix de 60 guinées.

770. MINERVE TERRASSANT L'IGNORANCE.

MINERVE, personnification de la Sagesse, est représentée portant le casque, l'égide et une mamelière. De sa lance, elle va percer une figure nue, symbolisant l'Ignorance, sur laquelle elle pose le pied et qui retient de la main levée l'arme dirigée contre sa poitrine. Au-dessus de Minerve vole le hibou, portant une couronne de feuillage.

770^{1-2}. MINERVE TERRASSANT L'IGNORANCE.

Esquisse du numéro précédent. Panneau. H. 84, L. 70.

UNE esquisse de cette dimension fut adjugée à 155 guinées dans la collection Benjamin West (Londres, 1820). Waagen la vit en 1857 dans la collection de sir Hugh Hume Campbell *(Art treasures.* IV, 443). Il l'appelle très vigoureuse et brillante ; il la cite comme un exemple intéressant de l'habitude chez le maître d'empâter les parties claires et de garder les ombres minces et transparentes.

Une seconde esquisse (Toile. H. 68, L. 54) fut achetée par H. Le Roy à la vente Nieuwenhuys (Bruxelles, 1883).

Photographie de cette dernière : Alexandre (dans le catalogue illustré de la vente).

771. HERCULE ÉCRASANT L'ENVIE.

HERCULE, ne portant que la peau de lion jetée sur son épaule, appuie un genou sur la poitrine et un pied sur la tête de l'Envie, coiffée de serpents. Le héros, personnification de la Force, a les traits du roi ; il lève la massue pour briser la face du génie malfaisant. Un serpent que celui-ci tient dans la main mord la jambe d'Hercule.

Le demi-dieu est une figure dont la force surhumaine et la colère furibonde ressortent spécialement dans la gravure sur bois de Jegher et que l'on peut ranger parmi les compositions les plus dramatiques du grand maître.

Le musée de Cologne, n° 619, possède une petite copie insignifiante de ce tableau.

Gravure : V. S. Fables, 68, Christoffel Jegher. La gravure rectangulaire rend exactement le groupe ; seulement, au-dessus d'Hercule, un génie voltigeant et tenant une couronne a été ajouté dans la planche. Le cabinet des Estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède un exemplaire de la gravure de Jegher retouchée par Rubens.

Voir planche 242.

Rubens a exécuté de l'ensemble du plafond une esquisse en petit format qui se trouvait dans la galerie du roi Charles I. Dans le catalogue de cette collection, nous lisons : « Esquisse pour l'Apothéose de Jacques I dans la salle du banquet à Whitehall, envoyée au roi pour être soumise à son approbation H. 1 pied 3 1/2 pouces, L. 1 pied 10 pouces (1). »

Dans la vente Joshua Reynolds (Londres, 1795) différentes études pour des groupes des plafonds de Whitehall furent adjugées à 12 1/2 guinées.

La profusion des esquisses pour les différents panneaux et groupes de ces plafonds est remarquable. Nous n'avons vu qu'une petite partie de celles que nous mentionnons et ne saurions dire lesquelles peuvent faire valoir des titres à l'authenticité. Mais en admettant même qu'un certain nombre fussent faussement attribuées à Rubens, la présomption persiste toujours que le maitre a exécuté plus d'un projet de différentes parties de l'œuvre.

Le style de ces compositions est éminemment vénitien : profusion de luxuriantes beautés, plus ou moins dévoilées, attitudes hardies, étalage de décors fastueux. L'inspiration a visiblement manqué, aussi bien que l'amour pour le sujet ; le spectateur n'emporte pas la conviction que l'artiste avait quelque chose d'intéressant à dire et avait trouvé une forme heureuse pour s'exprimer. Les allégories sont vides et énigmatiques ; les explications que nous en donnons sont sujettes à caution. Nous voyons bien que, dans les caissons, occupant les quatre coins de la salle, une Vertu du roi écrase un Vice ou un principe nuisible; mais ce que sont ces Vertus et ces Vices, il serait assez difficile de le dire avec exactitude. Hercule (le Courage ou la Force)

(1) WAAGEN : *Treasures*. II, 478.

écrase l'Envie ; Minerve (la Sagesse) terrasse l'Ignorance ou la Sédition ; le sage Gouvernement ou la Modération dompte la Rebellion ou la Colère ; Apollon (la Libéralité) dompte l'Avarice : voilà ce que signifient ou peuvent signifier les panneaux en question. Le courage de Jacques I, son bon gouvernement, sa sagesse, sa libéralité sont des données bien vagues et peu propres à enflammer l'enthousiasme. Dans les grands panneaux du centre, le mélange fatal de l'histoire et de l'allégorie est la règle ; le ton est déclamatoire, glacial.

Il est assez probable que le panneau de l'Apothéose a eu un grand éclat de lumière et de couleur et que les cortèges d'enfants doivent avoir été charmants ; la figure d'Hercule que nous pouvons apprécier par la gravure de Jegher est une des plus admirables de l'œuvre de Rubens ; mais tel que le plafond est actuellement, il ne peut plus rappeler que très vaguement ce que les parties les plus remarquables ont été au moment de leur installation à Whitehall.

Depuis lors, le plafond a subi des restaurations nombreuses et désastreuses. Dès 1687, l'humidité lui avait été fatale. Jacques II autorisa une restauration complète qui fut confiée à Parry Walton, gardien des tableaux de la collection royale. Reparées en 1780 par le peintre Cipriani, les peintures furent encore une fois rafraichies par l'académicien John Francis Rigaud (1). La dernière fois qu'on les a enlevées, on a eu la malheureuse idée de fixer les toiles de distance en distance de façon à faire ressembler leur surface à celle d'un matelas capitonné.

Mais, il faut bien l'avouer : quand même ces peintures nous seraient parvenues dans un état de conservation parfaite, elles n'auraient rien ajouté à la réputation de Rubens.

Nous ne saurions juger d'après leur état actuel si, oui ou non, le maitre les peignit de sa propre main, mais il n'est pas permis de douter qu'il ne se soit fait assister de ses collaborateurs ordinaires.

Il avait été question de faire faire le plafond de Whitehall par Rubens avant le 13 septembre 1621. A cette dernière date, le peintre écrivit à William Trumbull, agent de Jacques I, roi d'Angleterre, à Bruxelles : « Quant à Sa Majesté et Son A. Mons[r] le prince de Galles, je seray tousjours bien ayse de recevoir l'honneur de leurs commandemens, et touchant la sale au nouveau Palays, je confesse d'estre, par un instinct naturel, plus propre à faire des

(1) SMITH : *Catalogue*. II. 816. — PAUL MANTZ : *Rubens* (Gazette des Beaux-Arts 1 février 1885. P. 138). — CH. BLANC : *Rubens*. P. 24.

ouvrages bien grandes que des petites curiositez (1). - Il est probable, que c'est pendant sa visite à Londres en 1629-1630 que l'exécution des peintures lui fut définitivement confiée. Charles I, qui avait succédé à son père, le chargea de cet important travail.

La somme pour laquelle les plafonds de Whitehall furent entrepris par Rubens est de 3000 livres sterling, soit environ 250 mille francs de notre monnaie. Le 11 août 1634, les peintures étaient achevées et comme Gerbier, l'agent de Charles I à Bruxelles, l'écrivit à la cour le public racontait que les tableaux de Rubens restaient dans son atelier parce que l'argent manquait à Charles I pour les payer.

En juillet 1635, on put songer enfin à embarquer les tableaux. Une correspondance suivit pour savoir comment l'envoi pourrait se faire, sans que le peintre eût à payer les droits d'entrée et de sortie. Le roi prit pour son compte tous ces droits. Cependant les tableaux ne furent complètement terminés qu'en septembre. Rubens délivra les deux caisses qui contenaient les tableaux au marchand Lionel Wake, établi à Anvers. Le 8 octobre 1635, celui-ci les envoya par chariot à Dunkerque, pour que de là elles fussent chargées sur le premier navire en partance pour Londres. Elles étaient adressées à William Cokayn, négociant en Angleterre, qui devait donner avis de leur arrivée au chevalier Windebanke, secrétaire d'état du roi, pour qu'elles fussent présentées à sa Majesté. Rubens avait promis au roi de venir assister au placement de ses tableaux, mais il en fut empêché par la goutte. Il voulut donc les finir si bien qu'il n'eût plus besoin d'aller lui-même en Angleterre pour les retoucher. Les toiles avaient été roulées et étaient restées dans cet état durant une année entière. Rubens fut obligé de les retoucher pour faire disparaître les craquelures qui s'étaient produites. Il avait désigné un homme entendu, probablement un de ses élèves, pour accompagner les caisses à Londres et présider au placement des plafonds. Mais l'homme tomba malade et le maître dut désigner quelqu'un pour le remplacer.

Les tableaux arrivèrent enfin en Angleterre, au mois de novembre ou décembre 1635, six années après que la commande en avait été faite. Dans une lettre à Peiresc, datée du 16 mars 1636, Rubens dit : - Comme j'ai les cours en horreur, j'ai chargé un tiers de porter mon ouvrage en Angleterre. Il est actuellement en place et, au dire de mes amis, S. M. en est tout à fait satisfaite. Je n'en ai pourtant pas encore reçu le paiement et cela aurait

(1) NOEL SAINSBURY: *Papers relating to Rubens.* P. 249.

lieu de me surprendre, si j'étais novice dans les affaires (1). » Le premier acompte de 800 livres sterling ne fut payé que le 28 novembre 1637 et le dernier paiement de 330 livres sterling ne fut fait que sept mois plus tard, le 4 juin 1638. Ce fut Lionel Wake qui reçut l'argent et donna les quittances. Le 13 novembre 1637, par devant le notaire Toussaint Guyot, Rubens lui avait délégué plein pouvoir à cet effet. Le 24 mars 1639, le même Lionel Wake reçut des mains d'Endymion Porter une chaine d'or pesant 82 1/2 onces, dont Charles I fit cadeau à Rubens, probablement comme un témoignage de sa haute satisfaction des plafonds de Whitehall.

Il appert d'un document écrit par M. Murrey, de la chambre à coucher du roi, que Rubens s'était trompé sur la valeur du pied anglais, et que par conséquent ses plafonds n'avaient point les dimensions voulues. En donnant des instructions pour des peintures à faire par Jordaens, le document en question, dit : « Jordaens pourrait bien se tromper sur la valeur du pied anglais, comme cela arriva à Rubens, ce qui devient impossible si nous lui envoyons les mesures en ficelles (2). »

Gravure : L'ensemble du plafond de Whitehall à été gravé en trois planches par Simon Gribelin, en 1720 (V. S. Histoire, allégories et sujets particuliers, n° 60).

---

(1) GACHET : *Lettres de Rubens*, p. 269-270.

(2) NOEL SAINSBURY : *Papers relating to Rubens*. Pp. 813-186, 191-205, 213.

L'ENTRÉE SOLENNELLE DU CARDINA-LINFANT FERDINAND A ANVERS, EN 1635.

Le roi d'Espagne, Philippe IV, s'était décidé, dès le mois de mai 1631, à envoyer son frère Ferdinand, cardinal et archevèque de Tolède, dans les Pays-Bas pour y assister sa tante Isabelle-Claire-Eugénie, veuve depuis dix ans. Désirant l'habituer à la pratique du gouvernement, le roi l'emmena, au mois d'avril 1632, à Barcelone, d'où il devait se rendre dans les Pays-Bas, après avoir gouverné pendant quelque temps la Catalogne. Le 10 avril 1633, Ferdinand s'embarque pour Gènes. De là, il se rend à Milan où il fait son entrée le 24 mai. Il était encore dans cette ville, lorsqu'il apprit la mort d'Isabelle, survenue le premier décembre 1633. Comme il n'était pas encore prêt à partir pour la Flandre, le marquis d'Aytona fut nommé gouverneur provisoire jusqu'à l'arrivée de l'Infant.

Au mois de mai 1634, Ferdinand, roi de Hongrie, se mit en campagne contre les troupes du duc Bernard de Weimar. L'infant Ferdinand ayant quitté Milan pour les Pays-Bas, le 30 juin, avec une armée assez considérable, le roi de Hongrie le pria de se joindre à lui dans sa campagne contre les troupes des Réformés. Le Cardinal-Infant y consentit et les deux princes défirent leurs adversaires à la bataille de Nordlingen, le 6 septembre 1634.

Après ce grand fait d'armes, le gouverneur eut hâte de se rendre dans les Pays-Bas ; le 4 novembre 1634, il fit son entrée à Bruxelles (1).

(1) *Le voyage du prince don Fernande infant d'Espagne* traduit de l'Espagnol de Don Diego de Aedo et Gallart par Jules Chifflet. Anvers, Jean Cnobbaert, 1635.

Neuf jours après, les magistrats d'Anvers firent prier le prince de bien vouloir se rendre dans leur ville et d'y faire son entrée par l'Escaut. Ils résolurent d'orner l'itinéraire d'une manière somptueuse et artistique.

En principe, il fut arrêté que l'on construirait deux arcs et quatre scènes. L'un des arcs devait servir à glorifier le roi, l'autre serait érigé en l'honneur du Cardinal-Infant. Les quatre scènes « devaient servir à montrer l'état actuel d'appauvrissement du pays et de la ville, afin d'obtenir de Son Altesse qu'il y portât remède. »

Une commission fut nommée pour s'entendre, comme jadis on en avait l'habitude, avec les différentes nations étrangères qui avaient des comptoirs dans la ville, à l'effet de leur faire construire quelques arcs de triomphe pour orner les rues et places publiques. Il n'y eut que la nation portugaise qui se montrât disposée à bâtir un arc à ses frais.

La ville résolut alors d'ériger, outre les deux arcs de triomphe et les quatre théâtres, un immense portique. Les directeurs et les ouvriers de la Monnaie construisirent, à leurs frais personnels, l'arc de la Monnaie. Aux frais de la ville, il fut planté environ 300 mâts, devant supporter des tonneaux de poix pour les illuminations.

Le 5 janvier 1635, on résolut de construire encore un arc de triomphe, près du couvent de St-Michel; les Fugger avaient donné 1000 florins de subside pour ce travail, qui devait être achevé en 15 jours.

On accorda en outre à la gilde de St-Luc un subside de 700 florins pour lui permettre d'ériger une scène avec des personnages vivants à la Grand'place ; un subside d'égale importance fut accordé à la chambre de rhétorique, de Goudbloem, pour élever une scène au Marché au Blé.

Du 24 novembre au dix décembre 1634, on adjugea les travaux de charpente des arcs de triomphe, des scènes et du portique, qui tous devaient être achevés le 6 ou le 8 janvier 1635.

Le 28 novembre, on adjugea les travaux de peinture des deux arcs de triomphe ; pour le reste, on fit accord avec les peintres, sans adjudication publique.

Les travaux de peinture et de sculpture furent exécutés par un grand nombre des principaux artistes d'Anvers. Ils travaillèrent dans le réfectoire du couvent des Frères de Notre-Dame et dans les galeries couvertes de la Bourse.

Tous les dessins et esquisses des différentes constructions et des œuvres d'art destinées à les orner devaient être faits par Rubens.

On évalua les dépenses à 36000 florins ; le magistrat obtint, non sans peine, des trois membres de la ville l'autorisation de continuer à lever un impôt de 8 sous sur les bières blanches, impôt qui avait été voté primitivement pour couvrir les frais causés par une récente épidémie.

On attendait le prince pour la mi-janvier et toutes les mesures étaient prises pour être prêt à cette date ; mais le temps fut extrêmement rigoureux et les armées françaises menaçaient les frontières des Pays-Bas espagnols du côté de Gravelingen. Ferdinand se rendit d'abord dans la Flandre pour les contenir et remit une première fois son voyage au 3 février. Un second délai devint nécessaire et enfin la date de l'Entrée fut fixée au 17 avril 1635.

La ville avait voulu bien faire les choses et ce n'est pas sans un certain orgueil que le magistrat, lorsqu'il rendit ses comptes et demanda des crédits supplémentaires, fit valoir que, par la richesse de la décoration de l'Entrée, il avait gagné l'affection de Son Altesse et considérablement augmenté, par toute la chretienté, le nom, l'honneur et la réputation de la ville.

Le 16 avril, le Cardinal-infant, accompagné du prince Thomas de Carignan et de la fleur des gentilshommes de nos provinces et de sa cour, partit de bonne heure de Bruxelles ; il arriva vers midi à Willebroeck où il s'embarqua. Une centaine de bateaux vinrent à sa rencontre et lui firent cortège. Il descendit le Rupel et l'Escaut jusqu'au hameau du Kiel. En débarquant, il se rendit à la citadelle d'Anvers, où il passa la nuit. Le lendemain, 17 avril, vers quatre heures de l'après-midi, il quitta la forteresse avec une suite nombreuse et brillante de cavaliers. Il se dirigea vers la porte St. Georges ou porte impériale, par laquelle, depuis Charles-Quint, les gouverneurs faisaient leur entrée et dont, pour cette circonstance, le magistrat avait fait peindre et dorer à neuf la façade extérieure. Près de la porte, les six confréries militaires de la ville l'attendaient ; à leur tête se trouvait le bourgmestre Robert Tucher qui complimenta le prince. Les remparts de la ville étaient couverts des compagnies de la garde bourgeoise et de curieux. Le prince fit son entrée dans la ville, au bruit des canons et des arquebuses et au son des trompettes des musiciens communaux, postés sur la porte.

A l'entrée de la ville se trouvait un char sur lequel se tenaient quelques jeunes filles splendidement vêtues ; l'une d'elles, représentant la ville d'Anvers, descendit et offrit au vainqueur de Nordlingen une couronne de lauriers sur un plat d'or.

772. LA SCÈNE DE LA BIENVENUE.

Près de l'église St. Georges, vis-à-vis de la rue de la porte St. Georges, se trouvait la première scène. Elle représentait la *Bienvenue du Prince*, était haute de 80 pieds (22.72 m.) et large de 78 pieds (22.15 m.) (1). Elle était divisée en cinq parties par six pilastres d'ordre ionique cannelés et dorés. Le milieu et les deux côtés latéraux étaient occupés par des tableaux ; les deux panneaux entre ces trois tableaux représentaient des figures allégoriques. Sur la partie centrale s'élevait un couronnement en plein cintre surmonté d'un palmier. A son tronc étaient liés deux festons de fruits ; dans sa couronne était posée une grosse pierre avec l'inscription : *Sumit de pondere vires*. Sur les côtés du couronnement, deux Renommées sonnant de la trompette étaient assises ; l'une avait auprès d'elle le lion belge, l'autre l'aigle impériale. Les deux panneaux extérieurs formaient des angles ouverts avec ceux du milieu. Ils étaient surmontés d'une balustrade, au-dessus de laquelle on voyait des génies portant les écussons du roi d'Espagne et du Cardinal-infant ou des oriflammes. Aux deux extrémités de la construction se trouvaient des stylobates sur lesquels étaient assis des griffons, montés par des faunes, portant des cornes d'abondance et formant cariatides.

Le tableau du milieu représentait

773. L'Arrivée du Prince.

Il est monté à cheval et passe sur les cadavres des Suédois défaits. Il tend une main protectrice vers le génie des Pays-Bas qui, la tête ceinte d'une couronne urbaine, plie le genou devant lui. Auprès de ce génie, le lion belge est couché dans une attitude soumise. A côté du prince, Mars, allant en guerre, portant un trophée militaire, et le Courage, représenté par une femme, coiffée d'un casque. La Fortune tient d'une main les rênes du cheval et de l'autre relève la Belgique. La Victoire, une couronne de lauriers à la main, plane au-dessus de lui et le Salut Public se tient près de la Belgique ; plus haut, un génie ailé porte les armoiries de la ville. Toute cette scène est peinte comme si elle était figurée sur une tapisserie tenue dans le haut par trois petits génies. Au pied du tableau, des enfants jouants, dont

(1) D'après la mesure donnée à la fin de la préface de la *Pompa Introitus Ferdinandi*, le pied d'Anvers mesurait 28.4 centimètres.

l'un porte une guirlande, un autre tient un petit lièvre. Ils figurent la Félicité espérée *(Sperata temporum felicitas).*

D'un côté du tableau principal se trouve la Joie publique, tenant de l'une main une couronne de fleurs, de l'autre un gouvernail posé sur le globe terrestre. De l'autre côté, le génie de la ville d'Anvers, portant de la main droite une patère, de la main gauche une corne d'abondance ; il est couronné de roses blanches et rouges, comme celles qui encadrent l'écusson de la ville. Au-dessus de ces figures, les mots *Vota publica.*

Au-dessus du panneau central, dans le plein cintre du couronnement, une figure allégorique de l'Espoir, en pierre de taille, portant d'une main un thyrse d'herbes, relevant de l'autre sa robe flottante Sur la base de cette figure allégorique, on lisait *Bonae spei sacrum.*

Le tableau de gauche représente

774. Le passage du prince de Barcelone a Gènes.

A l'arrière-plan on voit la mer Tyrrhénienne, couverte de navires, entre lesquels on distingue le vaisseau-amiral portant le prince.

Au premier plan, Neptune est debout sur une grande conque tirée par quatre chevaux marins, conduits par un Triton, pendant que trois nymphes poussent l'embarcation. Le Dieu tient d'une main son trident et, levant l'autre, il apaise les flots et met en fuite Borée (le vent du Nord) ; qu'Auster et Zéphir (le vent du Sud et le vent d'Ouest) chassent. Cette composition fait allusion à un épisode du passage du prince. Une tempête assez sérieuse s'éleva au commencement du voyage et le força de se réfugier, dans le port de Cadaques et de s'y arrèter pendant treize jours.

Ce tableau nous a été conservé ; il se trouvait jadis dans la galerie du duc de Richelieu ; il est mentionné dans le premier catalogue de cette collection. Il disparut lors du remaniement de la galerie. En 1731, il faisait partie de la collection de M. de la Fage, d'où il passa dans la galerie de l'électeur de Saxe (1) ; il est actuellement au musée de Dresde (n° 966).

Le tableau peint sur toile mesure 326 cm. de hauteur et 385 de largeur. Le dieu porte une draperie de couleur rouge claire et bleue. Les nymphes qui poussent la barque rappellent celles de l'*Arrivée de la Reine à Marseille,*

(1) Mariette : *Abecedario.* V, 123.

dans la galerie de Marie de Médicis (notre n° 735). L'air est encore troublé; seulement à l'horizon apparaissent, à droite et à gauche, des raies bleues et blanches. Sur les bords du tableau, on voit peints les côtés des colonnes qui encadraient le tableau dans la scène. L'attitude du Dieu est superbe : il se redresse, commande et menace ; les chevaux et les nymphes lui forment un piédestal mouvant sur lequel sa taille brune ressort superbement. Tout est fait dans un ton chaud, avec une espèce de pénombre qui adoucit ce qu'il y aurait de trop rude dans le tableau. La peinture fait songer aux molles nuances de Van Thulden ; les figures principales, le Neptune, les Nymphes, le cheval marin, ainsi que le fond, ont été abondamment retouchés par Rubens.

Le gravure de Marc Antoine « Quos ego » d'après Raphaël parait avoir inspiré Rubens (1).

Le tableau fut acquis pour le musée de Dresde par le comte de Brühl, en 1742.

Le duc de Grafton en possède l'esquisse (Panneau. H. 46, L. 62) et l'a exposée à Londres en 1882 (2).

La collection Albertine à Vienne et l'Hermitage à St. Pétersbourg possèdent chacun un dessin de cette composition. Les deux pièces sont faussement attribuées à Rubens.

Gravure : V. S. Fables 34, J. Daullé, 1752. Non décrite, A. F. Schultheiss.

Le tableau à droite représente

775. La rencontre du Cardinal-infant et de Ferdinand, roi de Hongrie, a Nordlingen.

Au second plan, on voit les deux princes se donnant affectueusement la main. Au-dessus d'eux volent deux aigles, tenant les foudres dans les serres et une couronne de lauriers dans le bec. Des deux côtés, on voit des personnages de leur suite. Au premier plan, le Danube, l'une main sur son urne, d'où coule une eau ensanglantée, félicitant de l'autre main les deux princes. Près de lui, deux figures de femme, une nymphe et l'Allemagne attristée, en habit de deuil, appuyée sur l'écusson impérial, à laquelle le dieu

(1) Goeler von Ravensburg : Op. cit. 15.

(2) Exhibition of works by the old masters. Winter Exhibition London. 1882. n° 217.

fluvial prédit que, bientôt, elle sera délivrée du joug étranger. Dans le lointain, on voit la ville de Nordlingen.

Ce tableau se trouve actuellement au musée impérial de Vienne (N° 1163, Toile. H. 328, L. 388). Les deux figures principales ressortent sur une chaude pénombre. La pièce, moins soignée que le *Neptune*, forme une belle toile décorative plutôt qu'un tableau achevé. Le groupement n'est pas fort heureux; l'attention est partagée entre les personnages du premier plan et le groupe du second. Dans leurs proportions réduites, les deux princes ne forment pas précisement la plus belle partie de l'œuvre.

La toile, peinte par un élève, est sommairement retouchée par Rubens; les figures inférieures sont chaudement éclairées par lui, les supérieures restent dans le vague. Somme toute, l'œuvre est peu importante.

Gravure : V. S. Histoire 63, Prenner.

L'esquisse de ce dernier tableau se trouvait en 1830 dans la collection de sir Abraham Hume.

Dans les comptes de l'Entrée, les deux tableaux latéraux de cette scène sont mentionnés comme étant exécutés par Rubens. Ce sont les seuls qu'il fournit lui-même.

Il reçut 5000 florins pour les deux pièces placées dans le théâtre de la porte de St. Georges, pour avoir retouché les tableaux et portraits placés dans les autres arcs, pour avoir fourni les esquisses de ceux-ci et pour la peine qu'il s'était donnée en activant et surveillant les travaux.

Au moment d'offrir les deux tableaux au Cardinal-infant, Rubens les repeignit encore et de ce chef 600 florins lui furent payés, le 30 avril 1637.

La construction de la scène de la Bienvenue fut adjugée, le 3 décembre 1634, à Michel Bourssoy pour la somme de 670 florins. Primitivement, elle devait se composer du seul tableau central, flanqué de deux figures allégoriques. Le 5 février 1635, sur la proposition du bourgmestre Robert Tucher, et avec l'approbation de Rubens, le magistrat décida d'y faire ajouter les deux tableaux latéraux. Les travaux de charpente s'étant considérablement accrus par suite de cette décision, le 9 février 1635, on accorda à Michel Bourssoy 630 florins de plus que le prix primitif. Plus tard, on augmenta encore son salaire et on lui paya finalement 1870 florins. On avait stipulé qu'un plancher de la largeur du panneau central, sur une profondeur de cinq pieds, pouvant porter au moins dix personnes, devait être posé à la hauteur du sommet du tableau. Dans la construction définitive, ce plancher s'étendit aussi au-dessus des panneaux latéraux.

Corneille Schut exécuta le panneau central et, le 2 juin 1635, on lui paya de ce chef 1113 florins 10 sous. Ce tableau, avant d'être offert à Ferdinand, fut retouché par Jacques Jordaens à qui, le 30 avril 1637, l'on paya ce travail 300 florins ; Corneille Schut n'avait pas voulu l'exécuter.

On paya en outre à Jacques Jordaens, Jean Cossiers et consorts pour travaux supplémentaires aux scènes près de l'église St. Georges et au marché au Lait 2950 florins.

Le musée de l'Ermitage à St. Pétersbourg possède l'esquisse du projet primitif de cette scène (N° 562. H. 73, L. 78).

Les deux ailes et les tableaux latéraux manquent. Le panneau central est flanqué des figures allégoriques l'Allégresse publique et le génie d'Anvers. Celles-ci, à leur tour, sont flanquées de cariatides. La statue de l'Espérance se trouve dans le plein cintre au-dessus du tableau, mais le couronnement de l'arc manque ; on n'y voit pas les deux Renommées et seulement quatre au lieu de huit anges portant des oriflammes et des écussons. L'arcade qui entoure le génie de l'Espérance diffère. L'inscription sous le panneau principal est *Felicitas temporum*, au lieu de *Sperata temporum felicitas*, comme le porte la gravure de l'arc.

Cette esquisse et cinq autres de l'Entrée de Ferdinand que le musée de l'Ermitage possède proviennent de la collection de lord Walpole, comte d'Orford, à Hougton-Hall.

Photographie : A. Braun.

Voir planche 243.

L'arc de Triomphe des Portugais.

En continuant sa route, le cortège déboucha dans la rue de l'Hôpital, où, immédiatement après l'entrée de la rue d'Aremberg, se trouvait l'ARC DES PORTUGAIS construit par les marchands de cette nation habitant Anvers. Il était haut de 66 pieds, large de 44 et semblait être fait de marbre blanc. Sur une distance d'une centaine de pas, il était précédé et suivi de deux poteaux portant les armes du Portugal. Entre ces poteaux et l'arc se trouvaient des tonneaux de poix.

Au sommet de la façade antérieure, il y avait deux Victoires, tenant d'une main les armes d'Espagne, de l'autre une bannière aux armes du Portugal.

Au-dessous, dans le tympan, était un grand tableau, représentant Philippe IV qui envoie son frère en Allemagne pour combattre les Suédois.

La partie inférieure se composait d'une arcade ouverte et de deux panneaux latéraux. Dans ces derniers étaient représentés, par des figures en pied, Philippe III et Emmanuel, roi de Portugal.

Dans la façade postérieure, le tableau représentait Ferdinand, précédé par la Victoire, suivi par le Succès, la Félicité, la Clémence et la Religion. Il tend la main à la Belgique agenouillée devant lui ; la Fureur, la Guerre, la Sédition et leur suite funeste sont mises en fuite ; dans les panneaux, à côté de l'arcade, les portraits en pied d'Alphonse I et de Jean I, rois de Portugal.

L'invention de l'arc était de Louis Nonnius, médécin de la ville d'Anvers. Rubens ne prit part ni à la composition ni à l'exécution.

La cortège continua sa route par la rue des Tanneurs. Là, devant l'entrée du couvent des Carmélites, ou Frères de Notre-Dame, ces religieux avaient érigé un arc représentant leur patron, le prophète Élie, flanqué de deux figures allégoriques ; celle de gauche représentait le Zèle ; celle de droite la Victoire.

L'ARC DE TRIOMPHE DE PHILIPPE.

Au point où la rue des Tanneurs débouche sur la place de Meir, elle était barrée par l'Arc de Philippe, destiné à célébrer l'union de la maison d'Autriche et celle de Bourgogne par le mariage de Maximilien d'Autriche avec Marie de Bourgogne.

L'arc était haut de 75 pieds (21.30 m.), large de 38 (10.79 m.), profond de 20 (5.68 m.). Il était d'ordre composite et consistait en trois arcades formées par quatre groupes de colonnes et surmontées d'un tympan richement orné. Au milieu, il y avait une large porte à plein cintre ; sur les côtés, deux portes basses.

776. La façade antérieure.

La façade antérieure simulait le marbre jaune. Au faite de l'arc siègent Jupiter et Junon, délibérant sur le mariage futur de Maximilien et de Marie. Auprès de Jupiter, l'aigle tenant les foudres ; auprès de son épouse, le paon à queue déployée. A côté du dieu suprême se tient

debout sur un socle la Providence, le globe terrestre à la main, un œil au-dessus du front. A côté de Junon, le Temps, tenant à la main un cercle d'or en forme de serpent qui se mord la queue. Sur l'entablement sont assises les figures allégoriques de l'Autriche et de la Bourgogne, couronnées de lauriers et portant des bannières aux armes des deux pays.

Le tableau qui orne le centre du tympan représente le *Mariage de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne.*

A côté de la mariée se trouve, d'un côté, son père, Charles le Téméraire; de l'autre, Cybèle qui apporte la Belgique en dot. A côté de Maximilien se tient son père Frédéric IV ; entre les jeunes époux, l'Hymen tenant la torche enflammée. Un page porte la traine de la mariée.

Les cariatides, à droite et à gauche du tableau, représentent deux chérubins en or, l'un mâle, l'autre femelle, symboles du mariage. Sur le bord extérieur du tympan sont posées deux Sirènes ailées, devant lesquelles brûlent des lampes représentant les feux que les anciens allumaient aux fêtes du mariage.

Au-dessus du tableau, deux amours tenant des flambeaux et les cornes d'Amalthée, symboles de la Fécondité. Entre ces cornes, un cartouche avec les mots : *Pulchra faciet te prole parentem.*

Dans la frise, au-dessous du tableau, une inscription en l'honneur de Philippe IV et du Cardinal-infant. Au-dessus de la porte, la main posée sur une balustrade, Philippe I et Philippe II, la tète couverte de leurs chapeaux. Au milieu d'eux, debout sur la clef de voûte de l'arcade du milieu, se dressait la statue en pierre de l'Hyménée. Elle était ailée, portant sur la tête un panier rempli de fleurs, autour du cou une guirlande de roses, dans la droite une torche et dans la gauche une corne d'abondance.

Dans l'entre-colonnement, à côté de la porte, à droite et en haut, Maximilien I assis sur le trône en habits impériaux, tenant le globe et le sceptre. Au-dessous de lui Philippe III, debout, portant l'armure complète; à gauche, en haut, Charles-Quint, assis sur le trône, tenant l'épée et le globe ; au-dessous de lui, Philippe IV, debout, en cuirasse.

Voir planche 244.

---

777. La façade postérieure.

La face postérieure du même arc, simulant le marbre rouge, représentait la Monarchie de l'Autriche agrandie par le mariage de Philippe le Beau avec Jeanne, fille de Ferdinand et d'Isabelle, qui apporte en dot l'Espagne. Dans le tableau du tympan est représenté le *Mariage de Philippe le Beau avec Jeanne, Infante d'Espagne.*

On y voit Philippe, conduisant par la main sa fiancée. En face d'eux, Junon, déesse du mariage, tenant le globe terrestre, sur lequel elle montre l'Espagne et la promet au fiancé. Le Temps, qui se tient à côté d'elle, confirme la promesse. A côté de la future, on voit Cybèle accompagnée d'un lion. L'Amour porte la traîne de la robe d'Isabelle ; l'Hyménée, représentée par un enfant portant une torche, se trouve à côté de Philippe.

Au-dessus du tableau, on voit un joug en or, avec l'inscription *Junone secunda ;* sur le joug perchent deux tourterelles ; une couronne de fleurs et deux torches le décorent. Sur les pilastres, à côté du tableau, à droite, deux mains unies ; à gauche, un cœur ardent ; les deux symboles sont entourés d'une couronne de fleurs et figurent la Concorde et la Fidélité conjugale. Sous le tableau, dans la frise, deux cornes d'abondance d'où sortent des enfants nouveau-nés. Sur les côtés extérieurs, deux Tritons, adossés au tableau, soufflant dans des conques et chevauchant sur des dauphins, répandent la nouvelle de l'heureuse union ; les dauphins indiquent l'empire exercé par l'Espagne sur les mers de l'Orient et de l'Occident.

Au sommet de l'arc, entourée du Zodiaque, est assise la monarchie Autrichienne, à laquelle le bon génie agenouillé présente le globe terrestre. L'Autriche y plante d'une main le sceptre surmonté de la croix ; de l'autre, elle tient le caducée, des épis et des pavots, symboles de la Paix, de l'Abondance et de la Sécurité. Sur son front, l'Hesperus projette au loin des rayons.

Dans sa description de la *Pompa Introitus*, Gevartius a soin de nous apprendre que le Zodiaque est peint d'après une médaille d'Adrien qui se trouvait dans le cabinet de Rubens et représentait le siècle d'or.

A gauche de l'Autriche, debout sur un socle, un génie figure le soleil levant et tient d'une main l'astre du jour, de l'autre un drapeau aux armes du Portugal. A ses pieds, l'Inde orientale verse d'une corne d'abondance des aromates et des perles.

A droite, la Lune, portant le croissant d'une main, un drapeau aux

armes de Castille de l'autre. A ses pieds, l'Inde occidentale verse d'une corne d'abondance des monnaies d'or. Les deux figures du Soleil et de la Lune symbolisent l'étendue illimitée de l'empire gouverné par la maison d'Autriche et sa durée sans fin.

Dans l'entre-colonnement, en haut, à gauche, Ferdinand d'Aragon; au-dessous de lui, le Cardinal-infant ; à gauche, Isabelle de Castille et Léon; au-dessous d'elle, Ernest, fils de Maximilien II et gouverneur des Pays-Bas pour Philippe II, son oncle. Au-dessus de la porte centrale, derrière une balustrade, Albert et Isabelle. Entre les deux, la statue en pierre de l'Hyménée, semblable à celle qui se voit à la face antérieure de l'arc.

La construction de l'arc de Philippe fut adjugée, le 26 novembre 1634, à Gaspar Vervoort, pour la somme de 3100 florins; on lui paya en outre 1100 florins pour travaux supplémentaires. Le bois restait la propriété de l'entrepreneur. Les travaux d'étayage furent adjugés à Selon, au prix de 425 florins.

Le 28 novembre suivant, Corneille De Vos et Jacques Jordaens entreprirent la peinture de l'arc de Philippe, au prix de 4200 florins. Ils devaient avoir achevé leur besogne le 8 janvier 1635. On leur paya pour travaux supplémentaires, une première fois 700 florins, une seconde fois 54 florins. Le 30 avril 1637, Jacques Jordaens reçut encore 300 florins pour avoir retouché les deux tableaux de cet arc qu'on offrit au Cardinal-infant.

Érasme Quellin et Adrien Dembri taillèrent 8 chapiteaux corinthiens entiers et 12 chapiteaux plats à 39 florins la pièce ; les 12 chapiteaux plats étaient comptés pour 3 entiers.

Le musée d'Anvers possède l'esquisse de la face postérieure de cet arc sous le nom de Van Thulden (n° 473. Panneau. H. 104, L. 73). Il n'y a pas de raison pour attribuer cette esquisse à cet artiste plutot qu'à un autre. De préférence, il faudrait y voir l'œuvre de Corneille De Vos. Dans l'esquisse, les places de l'archiduc Ernest et du Cardinal-infant sont restées vides, Isabelle de Castille est très vaguement indiquée. Elle a été enlevée en 1794 par les commissaires de la république française et restituée en 1815.

Suivant une déclaration du chanoine Van Halmale, le portrait de Philippe III et celui de Philippe IV, peints par Corneille De Vos et retouchés par Rubens, périrent dans les troubles qui éclatèrent à Anvers, le 30 septembre 1659. Le propriétaire réclama 300 florins d'indemnité de la ville (1).

(1) « Het portraict van den coninck van Spanien, met synen vaeder, in heel postueringe, geschildert van de Vos, ende overdaen van Rubbens : 300 fl. (PINCHART : *Archives*. II, 186).

Au château de Halmale, à Broechem, près de Lierre, se trouvent les portraits de l'empereur Maximilien, Philippe I, Philippe II, Philippe III, Philippe IV, Isabelle et Ferdinand de Castille, les archiducs Albert et Isabelle qui ont orné cet arc. Les portraits d'Albert et Isabelle sont hauts de 225 cm., larges de 105. Les têtes ont été coupées et volées.

Le musée de Bruxelles possède les portraits d'Albert et Isabelle, conformes à ceux qui ont figuré sur l'arc, mais coupés à la hauteur du bord de la balustrade.

A la vente Van Lancker (Anvers, 1769) figurait - L'empereur Maximilien peint dans un grand goût, 90 pouces sur 58 -, vendu 52 florins.

M. Noé, marchand de tableaux, possédait, en 1830, le tableau de l'*Alliance de Philippe le Beau avec Jeanne la Folle*, et celui du *Mariage de Maximilien avec Marie de Bourgogne.*

778. Le portrait de l'archiduc Albert.

Bruxelles. Musée, 415.

Toile. H. 130, L. 105 (Pendant du suivant).

Le prince est vu de profil, debout derrière une balustrade, sur laquelle on lit : - Albertus Archid. Austriæ Belg. et Burg. princ. - De sa main droite, il tient son chapeau abaissé par-dessus le bord de l'estrade ; sa main gauche repose sur le pommeau de son épée. Il est vêtu d'un habit de velours noir, il porte le collier de la Toison d'or et une fraise tuyautée. Le fond est formé d'un ciel gris et d'une draperie rouge. La figure est lourde et sans majesté, moins imposante qu'Isabelle, mais posée cependant dans une bonne attitude.

779. Le portrait de l'archiduchesse Isabelle.

Bruxelles. Musée, 416.

Toile. H. 130, L. 105 (Pendant du précédent).

L'infante est vue de face ; elle porte un diadème en or sur ses cheveux relevés au-dessus du front ; une fraise tuyautée épaisse et une robe de brocart noir ; un collier de perles blanches descend en plusieurs rangées sur sa poitrine, où l'on voit encore une petite croix et une plaque sur laquelle se détache la figure de la Vierge. La main gauche est

appuyée sur la balustrade derrière laquelle l'archiduchesse est debout; la droite tient un éventail. Le fond à gauche se compose d'une draperie jaune d'or, et d'un ciel bleu-gris. Sur le côté extérieur de l'appui de la balustrade, on lit : « Isabel. Clara Eug. Hisp. inf. Belg. et Burg. princ. » Le portrait est largement fait, dans un ton clair et sans beaucoup de retouches, la figure entière est massive et puissante, de race royale et altière. La tête est droite, l'expression du visage presque dédaigneuse. L'œuvre est imposante dans sa simplicité et entièrement de la main de Rubens.

Mis en vente à Londres, en 1829, dans la collection de sir Thomas Emerson, les deux portraits ne furent pas adjugés ; ils furent vendus, peu de temps après, par M. Hέris au musée de Bruxelles. Ils doivent avoir été faits par Rubens pour être offerts à Ferdinand.

Le musée de Bruxelles possède encore, dans sa galerie historique, le portrait de l'archiduc Ernest, conforme à celui qui a orné cet arc. Comme ceux d'Albert et Isabelle, il est à mi-corps et fut très probablement offert au Cardinal-infant.

780. LE PORTIQUE DES EMPEREURS.

A la place de Meir, entre la rue Grammaye et la rue des Claires, s'élevait un immense portique sémi-elliptique, le côté concave tourné vers le spectateur arrivant du côté de la rue des Tanneurs. Le diamètre de la construction était de 110 pieds (31.24 m.), la hauteur de 80 pieds (22.72 m.). Le portique avait douze arcades ouvertes, dix dans l'intérieur de l'ellipse, deux sur le côté extérieur formant façade. Dans chaque ouverture d'arcade se dressait sur un piédestal une statue d'empereur, taillée en pierre blanche d'Avesnes et dorée.

A gauche, sous le premier arc, l'empereur Rodolphe, le fondateur de la maison de Habsbourg, la tête couverte de lauriers, d'une main tenant le globe, de l'autre s'appuyant sur l'épée.

Ensuite Albert I, portant l'armure, tenant d'une main l'épée, de l'autre le bouclier.

Frédéric III, portant le manteau impérial ; une main tient le sceptre, l'autre est abaissée et légèrement étendue.

Albert II, une main sur la hanche en tenant le sceptre, l'autre posée sur le pommeau de l'épée dont il est ceint.

Frédéric IV tient le globe terrestre des deux mains ; dans l'une, il porte le sceptre.

Maximilien I élève une des mains qui tient le sceptre ; de l'autre, il tient le globe ; il porte la toison d'or au cou.

Charles Quint, couronné de lauriers ; d'une main, il porte l'épée ; de l'autre, le globe ; l'aigle tenant la foudre est à ses pieds.

Ferdinand I porte le globe sur la main levée ; l'autre est abaissée et tient le sceptre.

Maximilien II tient le globe serré contre la hanche et le sceptre levé.

Rodolphe II, couronné de lauriers, les deux mains étendues ; l'une tient le globe, l'autre le sceptre.

Mathias I porte le globe dans les plis de son manteau ; une main tient le sceptre ; l'autre l'épée pendue à son côté.

Ferdinand II tient le globe et le sceptre des deux mains et pose le pied sur un serpent.

Chaque arcade retombe sur des colonnes d'ordre toscan peintes en marbre. Entre les colonnes se trouvent des pilastres d'ordre ionique et sur la face antérieure de ceux-ci des stèles portant les douze grands dieux : Apollon, la tête entourée de rayons solaires, portant la lyre et l'arc ; Minerve, tenant la lance et l'égide ; Mars vengeur, portant un trophée et la main appuyée sur une épée ; Cérès, tenant une gerbe de blé dans le pan de sa robe relevée ; Junon, tenant le sceptre ; Vulcain, une torche dans une main, un marteau dans l'autre ; Hercule, portant sur le bras droit la peau du lion de Némée, la main gauche appuyée sur la massue ; Neptune, tenant son trident des deux mains ; Vesta, serrant dans la main un faisceau de flammes ; Mercure, coiffé du pétase, une main cachée sous sa chlamyde, l'autre tenant le caducée ; Vénus victorieuse, tenant d'une main la pomme ; Jupiter, conservateur, tenant des deux mains la foudre ; Diane, portant l'arc d'une main, le carquois de l'autre.

Au-dessus des arcades couraient des médaillons couverts d'inscriptions et flanqués de chaque côté d'une tête de séraphin, dont les ailes et les cheveux étaient dorés. Le fond, sur lequel étaient posés ces anges et ces cartouches, était couvert de drap rouge brodé de fil d'argent.

Au-dessus des portes, aux deux extrémités, des Victoires peintes tiennent d'une main une couronne qu'elles présentent au Cardinal-infant ; de l'autre main, un drapeau où l'on voyait, au-dessus de Rodolphe I, les armes impériales et, à l'autre extrémité, les couleurs de l'Autriche.

Une balustrade régnait sur tout le portique. Douze couronnes de lauriers, dans lesquelles des branches de palmiers étaient passées, surmontaient cette balustrade, alternant avec des candelabres portant des torches allumées. De chaque côté, la troisième couronne, à partir du milieu, était remplacée par un aigle tenant une bannière aux couleurs de l'Autriche. Sur l'acrotère de gauche, au-dessous de la Victoire, les armes d'Autriche gardées par des griffons ; dans le tympan, les armes du marquisat d'Anvers. A droite, sur l'acrotère, les armes d'Espagne, gardées par deux lions ; dans le tympan, les armes de la ville d'Anvers.

Au-dessus de la porte du milieu était placé un obélisque doré et creux, garni de verres colorés. Le soir, il était illuminé à l'intérieur et repandait la lumière dans toutes les directions. Au sommet brillait un soleil radieux. Au pied de l'obélisque, les armes de l'empire, flanquées de deux aigles tenant la foudre. Au-dessous, dans le tympan, entre deux nymphes marines, une inscription en l'honneur de l'Autriche. A droite et à gauche de l'obélisque, les colonnes d'Hercule, figurées par deux colonnes torses surmontées de la couronne impériale. Autour de leur fût, une banderole, avec les mots *Plus ultra*. Les colonnes étaient reliées à l'obélisque par des festons de feuillage.

Sur le revers du portique étaient peints, en médaillons circulaires, les symboles des douze empereurs. On en trouve la reproduction dans la *Pompa Introitus Ferdinandi*, page 93.

La construction du portique des empereurs fut mise en adjudication le 5 décembre 1634. Jean Wandeler ou Wandelaers fut déclaré entrepreneur pour une somme de 1800 florins. On lui octroya dans la suite 300 florins lorsqu'il fut décidé que les empereurs, au lieu d'être peints sur bois, devaient être taillés en pierre, ce qui nécessitait une charpente plus solide. Finalement, au lieu de ces 2100 florins, les travaux de la charpente du portique lui furent payés 6600 florins. Jean de la Barre fournit les vitres peintes de l'obélisque et reçut de ce chef et pour d'autres travaux la somme de 81 florins.

Théodore Van Thulden, Jean de la Barre, Érasme Quellin et les deux fils de Henri Van Balen, Jean et Gaspar, exécutèrent les peintures au prix de 3500 florins.

Les statues des empereurs furent exécutées par divers sculpteurs. Hubert Van den Eynde en fit trois, au prix de 304 florins ; Jennin Veldenaer, trois, pour 252 florins ; Paul Van den Mortel, deux, au prix de 152 florins ; Forcy Cardon, deux, à 164 florins, et Sébastien de Nève, deux, à 190 florins.

Jacques Van Coelput, tourneur en bois, fournit les piliers et les candélabres, pour une somme totale de 140 florins. Les colonnes d'Hercule étaient posées sur des blocs en pierre d'Avesnes, fournis par Jennin Veldenaer, au prix de 42 florins. Adrien Dembri fournit encore pour 66 florins de travaux en pierre taillée.

Tout ce qui s'est conservé de ce portique se borne aux esquisses de 6 empereurs dont cinq sont au musée de l'Ermitage, à St. Pétersbourg (nº 558. Panneau. H. 39, L. 113). Ce sont celles de Charles Quint, Rodolphe I, Frédéric III, Albert I et Ferdinand II. Elles sont peintes en grisaille de la main de Rubens. L'esquisse en camaïeu de la statue de Frédéric IV parut dans la vente de la galerie de M. Dubus de Ghisignies (Bruxelles, 1882. Grisaille. Panneau. H. 34, L. 17). Elle avait été achetée, en 1864, de M. Étienne Le Roy et fut acquise par M. Deschamps, au prix de 1900 francs.

Les statues des empereurs Maximilien I et Charles Quint, peintes sur toile (H. 214, L. 146) et retouchées par Rubens, se trouvent au musée de l'Académie de Vienne, nos 775 et 774. Ces peintures furent probablement faites pour être offertes au Cardinal-infant.

La balustrade de ce portique fut gravée à part, en format plus grand que celui de la planche de Van Thulden. C'est une des pièces les plus rares de l'œuvre de Rubens.

Voir planche 245.

781. LA SCÈNE DE L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE.

Après avoir passé par ce portique, le cortège entra dans la rue des Claires et la parcourut entièrement. En face de cette rue, barrant l'entrée de la rue St. Jacques, se trouvait une scène érigée en l'honneur de feu l'archiduchesse Isabelle-Claire-Eugénie.

Elle portait le nom de l'*Apothéose d'Isabelle-Claire-Eugénie* ou bien de *Chapelle ardente* et était en partie tendue de drap noir. Elle était haute de 60 pieds (17.04 m.), large de 48 (13.63 m.) et percée de trois portes.

Au sommet de la scène se dressait un candélabre à sept branches imité du chandelier enlevé par Titus au temple de Jérusalem. Quatorze flambeaux surmontaient la corniche. Deux candélabres à trois branches couronnaient un entablement porté par deux colonnes torses, à droite et à gauche du tableau dans le tympan. Tous les candélabres portaient des flambeaux allumés.

Pour justifier la forme donnée au candélabre qui couronne la scène, Rubens a fait graver dans la *Pompa Introitus Ferdinandi* une partie d'un bas-relief en marbre qui orne l'arc de triomphe de Titus à Rome. On y voit les soldats romains qui portent l'arche et le chandelier à sept branches, accompagnés de trompettes, de captifs et de soldats. Tout le cortège est sur le point de franchir une porte. Rubens emprunta ce fragment aux œuvres de Du Choul. La gravure diffère quelque peu de la composition du bas-relief; elle a été tirée séparément et porte dans cet état la mention : *Pet. Paul Rubens invenit.* Voorhelm Schneevoogt la mentionne, au nº 48 des sujets de l'Ancien Testament, sous le titre : *Transportation de l'arche et du chandelier à sept branches.*

Le tableau qui ornait l'immense tympan au-dessus des portes représentait l'*Apothéose d'Isabelle.* Dans le haut, on voyait cette princesse vêtue des habits de l'ordre de Ste. Claire qu'elle portait depuis son veuvage. A côté d'elle, une mère avec trois enfants, symbolisant l'amour maternel que la défunte portait à la Belgique. Dans la partie inférieure de la composition, deux femmes vêtues de deuil représentaient, l'une le deuil public, l'autre la Belgique, qui, les mains tendues au Ciel, implore sa protectrice Isabelle. Celle-ci tourne le visage vers la Belgique et, lui montrant de la main le prince Ferdinand, elle dit : *Hic vir, hic est, tibi quem promitti sæpius, audis, Belgica.* A droite, debout devant son trône, est représenté le roi Philippe IV, envoyant le Cardinal-infant en Belgique. Près d'eux se tiennent Jupiter, portant la foudre, symbole de l'Autorité et de la Puissance, et Minerve, déesse des Arts, de la Paix et de la Guerre. Le prince Ferdinand est accompagné de deux génies ailés, l'un portant le bouclier de Minerve avec la figure de la Gorgone et un bouquet d'herbes, symbole de l'Espoir; l'autre, le caducée et la corne d'abondance. Au pied de ces génies, un adolescent amène un cheval, à côté duquel se trouvent quelques soldats armés de lances. Près du Cardinal-infant, sur les marches du trône, un chien.

A l'extrême gauche, à la hauteur du tableau, sur un piédestal en forme d'autel antique, une femme représentant le Salut Public portant un serpent avec une patère. A droite, la Sécurité portant d'une main une palme, tenant l'autre appuyée sur une ancre.

La partie inférieure de la scène est d'ordre toscan, la partie supérieure d'ordre composite. Le revers de l'arc était couvert d'étoffe de deuil.

Le 10 décembre 1634, la charpente de cette scène fut adjugée à Jérôme Van Hove pour une somme de 698 florins 19 sous. Cette somme fut majorée plus tard à 1003 florins 15 sous.

Il avait été stipulé qu'un plancher d'une longueur de 35 pieds, sur lequel on pouvait marcher, devait être placé à la hauteur du tableau.

Le tableau et les autres peintures furent adjugés à Gérard Zegers, Jean Boekhorst et Borchgraef. Le premier reçut 600 florins et un supplément de 40 florins pour le tableau principal. Aux deux derniers, on paya 350 florins et 120 florins de supplément pour les autres peintures. On paya encore 150 florins à Gérard Zegers pour avoir retouché son tableau, au moment où il fut présenté au Cardinal-infant.

Le musée de l'Ermitage, n° 561, possède l'esquisse de cette scène, peinte de la main de Rubens (Panneau. H. 69, L. 70). Le catalogue la donne faussement comme celle de l'arc de triomphe des Portugais.

L'ARC DE FERDINAND.

Dans la longue rue Neuve, au point où cette rue est coupée par celles de Pruynen et du Marcgrave, s'élevait l'arc de Ferdinand, la façade antérieure en ligne droite avec la façade occidentale de la première de ces deux rues. L'arc était haut de 72 pieds (20.45 m.), large de 40 (11.36 m.), profond de 26 (7.38 m.). Il se composait de deux étages. L'étage inférieur était percé d'une grande et de deux petites arcades.

782. La façade antérieure.

Dans la façade intérieure, à côté de la porte principale, deux doubles colonnes; à chaque extrémité, une seule colonne, toutes d'ordre dorique. Dans l'étage supérieur, trois panneaux, représentant la Bataille de Nordlingen, le roi Ferdinand de Hongrie et le Cardinal-infant.

Dans le tableau central, on voit la *Bataille de Nordlingen.* Les deux Ferdinand montent avec leurs troupes à l'assaut d'une colline occupée par l'ennemi. Les princes sont à cheval, galopant l'un à côté de l'autre et tenant le bâton du commandement en main ; Ferdinand d'Espagne, coiffé du chapeau à larges bords et à plumes ; Ferdinand d'Autriche, coiffé du bonnet hongrois. Devant eux, des cavaliers; à côté d'eux, des fantassins couverts de cuirasses et armés de lances. Dans le fond, la bataille est engagée et des colonnes de fumée obscurcissent le ciel.

Le tableau se trouve dans la collection de la reine d'Angleterre, au château

de Windsor (Toile. H. 243, L. 340). Il a été exécuté par Gaspar Van den Hoecke et son fils Jean et retouché par Jacques Jordaens, au moment où il dut être offert au prince Ferdinand.

Les retouches de Jordaens sont posées franchement, presque brutalement sur la peinture des Van Hoecke ; on peut pour ainsi dire compter les coups de brosse qu'il a donnés. Toutes les parties claires trahissent son pinceau ; la tête de l'Infant et sa cuirasse ont été repeints ; un lansquenet à jaquette jaune également; des touches ont été jetées sur la cuirasse de Ferdinand de Hongrie, sur les casques et les cuirasses des troupes ; les coups de feu, la lumière sur la colline ont été rapidement indiqués.

La gravure de Van Thulden ne reproduit pas exactement la peinture.

Photographie : A. Braun.

Au-dessus du tableau, deux aigles, symboles des deux princes, qui déchirent un dragon. A gauche du tableau, contre la face antérieure d'un pilier, la statue de la Piété, la tête voilée, portant d'une main le calice, de l'autre la patère. De l'autre côté, la statue de l'Allemagne, appuyant la main sur l'écusson impérial posé à terre.

Dans le panneau de gauche, le portrait du roi Ferdinand ; au-dessus de lui, en médaillon, le buste de son père l'empereur Ferdinand II. Au-dessus de la petite arcade de gauche, surmonté de ses armes, le bouclier de Minerve flanqué du hibou et d'un casque, symboles de la sagesse du prince.

Dans le panneau de droite, le portrait du Cardinal-infant en pied; au-dessus, dans un médaillon, celui de son frère Philippe IV. Au-dessus de l'arcade de droite, ses armoiries ; plus bas, la peau du Lion de Némée et la massue d'Hercule, symboles du Courage.

Le musée impérial de Vienne possède les portraits du Cardinal-infant (Toile. H. 260, L. 112, n° 1177) et celui de Ferdinand de Hongrie (Toile. H. 206 L. 113, n° 1176).

Le premier est vu de face, une main appuyée sur la hanche, l'autre tenant le bâton de commandement. Sur la tête, le chapeau noir à larges bords et à plumes d'autruche ; au-dessus de la cuirasse, une écharpe rouge. Ses jambes sont couvertes de hauts-de-chausse rouges et de bottes jaunes.

Le second porte un bonnet de fourrure et un manteau rouge, doublé de fourrure, fermé au cou, ouvert sur le devant ; il tient d'une main le pommeau de son épée de l'autre une masse d'armes en or. Il porte sous la cuirasse une tunique en fourrure et des bottes hautes et jaunes.

Les deux portraits, largement traités, solidement campés, sont peints par

des collaborateurs et retouchés par Rubens. Ils furent gravés tous deux par Prenner (V. S. Portraits, 222 et 152).

A côté des portraits des deux Ferdinands, des cariatides supportent l'extrémité de l'entablement de la partie supérieure; à côté d'elles, des Faunes portent un candélabre et un petit génie tient une bannière.

Au sommet de l'arc, l'Aurore ailée, en forme de Victoire, conduisant un char triomphal à quatre chevaux, tenant d'une main une double couronne de lauriers, de l'autre, en même temps que les rênes, deux palmes. A droite et à gauche, des trophées d'armes attachés à un arbre, auquel sont liés deux captifs. Aux deux extrémités de la corniche supérieure, Castor et Pollux, une étoile sur le front, tenant d'une main un cheval, de l'autre une enseigne militaire, au sommet de laquelle la lettre F est entourée d'une couronne.

Le musée d'Anvers possède, sous le n° 472 et sous le nom de *Arc de Triomphe dit de Philippe I*, l'esquisse de la façade antérieure de l'arc de Ferdinand (Panneau. H. 103, L. 72). Cette œuvre est attribuée par le catalogue à Van Thulden, probablement parce que ce peintre la grava. Il n'y a aucune raison pour maintenir cette attribution. Il faudrait plutôt mettre le travail sur le compte de Gaspar et Jean Van den Hoecke qui exécutèrent les peintures de l'arc. La composition est de Rubens, l'exécution n'est pas de sa main.

Voir planche 246.

783. La façade postérieure.

Dans la façade postérieure de l'arc de Ferdinand, le tableau représente le *Triomphe de Ferdinand après la bataille de Nordlingen.* Le prince s'avance sur son char de triomphe. Derrière lui vole la Victoire qui lui tient une couronne au-dessus de la tête. Devant lui, on porte la figure en buste de la ville de Nordlingen ; à côté marchent des captifs enchainés. Devant eux, un porte-enseigne marche avec le labarum, surmonté d'un F couronné; un soldat, couronné de laurier et portant un trophée, précède les chevaux. Dans le haut du tableau, on voit la Victoire tenant d'une main un trophée, de l'autre une palme et accompagnée de l'Espoir. Les éléments de ce tableau sont les mêmes que ceux du triomphe de Henri IV (n° 759) ; mais ils sont autrement disposés.

Au-dessus du tableau, dans le tympan de l'arc, les armoiries du roi d'Espagne gardées par deux lions.

A gauche du tableau, devant le pilastre, la statue de l'Honneur, la tète couronnée de laurier, tenant d'une main le sceptre, de l'autre la corne d'abondance. A droite, la statue du Courage, la tète couverte d'un casque, vètue d'une peau de lion, tenant de la droite une massue, de la gauche une épée avec le ceinturon.

Dans le panneau de gauche la Libéralité du roi, figure allégorique, versant des pièces d'or d'une corne d'abondance; à droite la Prévoyance du roi, figurée par une femme appuyant le globe terrestre sur un gouvernail. A l'extrémité, des satyres avec des lampadaires et deux petits génies portant les armoiries de la ville d'Anvers. Les deux figures allégoriques, la *Libéralité du Roi* et la *Prévoyance du Roi,* se trouvent au musée de Lille, n°s 465 et 466 (Toile. H. 284, L. 145). Elles sont peintes en grisaille et semblent avoir été retouchées par quelques coups de brosse de Rubens. Elles furent achetées en 1860.

Photographies : A. Braun.

Les esquisses de ces figures (Panneau. 7 1/4 pouces de haut et de large) furent adjugées dans la vente van Schorel (Anvers, 1774), à 9 florins 10 sous, au graveur Krafft.

Au-dessus de la porte de gauche, un médaillon avec une tête figurant la Noblesse ; au-dessus de la porte de droite, une tête figurant la Jeunesse.

Au sommet de l'arc, l'astre du matin, Lucifer, couronné de lauriers, une étoile au-dessus du front, emporté par un cheval ailé et faisant flotter au-dessus de la tête une banderole, sur laquelle on lit : *Io triumphe.*

De chaque côté de cette figure, une Victoire ailée, tenant un bouclier ; l'un porte l'inscription *Concordia exercituum*, l'autre *Fides militum.*

Aux deux extrémités supérieures de l'arc, un trophée d'armes; à son pied, un captif; à côté, une Renommée sonnant de la trompette.

Le musée de l'Ermitage à St. Pétersbourg possède l'esquisse de la face postérieure de cet arc de triomphe (N° 564. Panneau. H. 150, L. 73). L'esquisse présente quelques différences avec l'arc gravé. Elle n'a pas les figures *Concordia exercituum* et *Fides militum* sur la corniche.

Les travaux de la charpente de l'arc de Ferdinand furent adjugés le 24 novembre 1634 et entrepris pour la somme de 2999 florins par Hans Wandelaers. En réalité, on lui paya, travaux supplémentaires compris, 3328 florins; les bois restèrent sa propriété, le travail devait être terminé le 8 janvier 1635.

Gaspar Van den Hoecke et son fils, Jean Van den Hoecke, entreprirent de fournir les peintures pour la même date, à raison de 3000 florins. On leur paya 140 florins de supplément.

Ce fut Jacques Jordaens qui retoucha les deux grands tableaux qui devaient être présentés au Cardinal-infant. Il reçut de ce chef 300 florins. Au moment où ce travail s'exécuta, Jean Van den Hoecke était parti pour l'Italie.

784. LE TEMPLE DE JANUS.

En sortant de la Longue rue Neuve, le cortège enfila la Courte rue Neuve et, en débouchant de cette dernière rue, il se trouva en face de la scène du *Temple de Janus*, érigée sur le Marché au Lait. La scène était haute de 66 pieds (18.74 m.) et large de 53 (15.05 m.). Dans la partie inférieure, trois tableaux étaient encadrés de quatre colonnes d'ordre dorique; la partie supérieure représentait une immense coupole.

Le tableau du milieu représente l'entrée du Temple de Janus. Les portes sont ouvertes, la Fureur, le bandeau sur les yeux, l'épée dans la main droite, une torche dans la main gauche, s'élance hors du temple. A gauche, la Discorde, la tête couverte de vipères et Tisiphone, secouant deux serpents de ses mains et renversant du pied une urne pleine de sang, s'efforcent d'ouvrir largement les portes du temple. Une harpie, à tête de jeune fille, les ongles recourbées, vole au-dessus d'elles. A droite, la Paix, portant le caducée, et feu l'archiduchesse Isabelle poussent à la porte pour la refermer. A côté d'elles est debout la Piété, montrant d'une main un autel, tenant de l'autre une patère. Deux génies volent plus haut; l'un pousse à la porte avec un flambeau qu'il tient à la main.

Le motif de la porte du Temple de Janus ouverte par la Fureur et la Discorde avait déjà été employé par Rubens dans le frontispice qu'il dessina pour le troisième volume des *Annales Ducum Brabantiæ* par Franciscus Haraeus, publié par l'imprimerie Plantinienne, en 1623.

Au-dessus de la porte du temple, l'égide avec la tête de Gorgone et plus haut, devant une des niches fictives de la coupole, le buste de Janus bifrons, peint en bronze.

Le tableau dans l'entrecolonnement de gauche représente les Horreurs de la guerre; la Mort est représentée, levant la torche de la main droite, par allusion aux ravages que la peste cause pendant les chaleurs de l'été, et tenant la faux de la gauche. Près d'elle, un soldat cuirassé qui traîne par les cheveux une mère dont il a jeté l'enfant par terre. L'horrible symbole de

la Faim plane dans le haut. Au-dessus du tableau, dans un médaillon, les profils de la Crainte et de la Pâleur, entourés d'une guirlande d'épines, ainsi que de liens, de fléaux et de chaines. Plus haut encore, sur la plinthe de la partie supérieure, à côté d'un candélabre, deux figures sont debout, tristes et exténuées : la Pauvreté et le Deuil, compagnons de la guerre. La Pauvreté, les vêtements déchirés, s'appuie sur le coude ; le Deuil, la tête voilée, les mains jointes, regarde le ciel. Sous le candélabre, deux torches renversées en signe de deuil. A l'extrémité inférieure de la scène, en forme de termes, la Rixe et la Discorde, deux figures de femme, exténuées par la maigreur, se querellant, s'arrachant les vêtements et portant sur la tête une corbeille remplie de serpents. Au-dessus d'elles, un trophée guerrier comprenant des armes et des dépouilles diverses, une torche, une peau de lion, deux labarums de couleur rouge et noir et deux têtes d'ennemis vaincus, fixées au bout de deux lances.

La partie de droite est consacrée à célébrer la Paix. Le tableau de ce côté représente la Tranquillité et la Sécurité, compagnes de la Paix. La Tranquillité est assise sur un siège, le coude appuyé sur une colonne basse ; de la main droite, elle tient quelques branches de pavots et quelques épis, dans la gauche, une branche de palmier. A côté d'elle, la Sécurité appuyée, sur la colonne, porte la main droite sur son cœur.

Au-dessus de ce tableau, un médaillon où sont représentés les profils du Courage et de l'Honneur, entourés de lauriers. Autour du médaillon, une lyre, des pinceaux, une palette, un compas, une règle et d'autres instruments d'artistes. A côté du candélabre, dans la partie supérieure, l'Abondance, couronnée d'épis et portant une corne d'Amalthée ; à côté d'elle, la Fécondité, versant le contenu d'une corne d'abondance ; sous le chandelier, deux cornes d'abondance d'où sortent deux têtes d'enfant. A côté d'elles, un trophée fait de fruits des champs et d'ustensiles de laboureurs, au milieu desquels sont plantés deux petits drapeaux blanc et vert. Les instruments aratoires sont surmontés d'une cage d'oiseau, sur laquelle perchent deux pigeons, symbole de la Concorde conjugale et de la Paix. A l'extrémité de la partie inférieure, deux jeunes filles en forme de termes qui s'embrassent et tiennent en main un faisceau de traits, symbole de la Concorde ; sur la tête, elles portent une corbeille de roses.

Au sommet de la coupole, au milieu, une pomme de pin ; du côté de la Paix, un drapeau blanc ; du côté de la Guerre, un drapeau rouge.

Tout en bas, sous les termes, à gauche, des captifs enchaînés et des armes,

sur lesquelles la Furie est couchée. Du côté opposé s'ébattent deux chevreaux.

Les travaux de charpente de la scène du Temple de Janus furent adjugés le 7 décembre 1634 à Artus Van Engelen, au prix de 705 florins. Le 9 février, le prix est fixé de commun accord à 1000 florins et finalement on lui paya 1034 florins 15 sous.

Les travaux de peinture furent exécutés par Théodore Rombouts, Jean Cossiers, Artus Wolffaert et Gérard Weri, au prix de 950 florins 14 sous.

On paya à Théodore Rombouts 150 florins pour travaux supplémentaires à cette scène et à Jacques Jordaens, Jean Cossiers et consorts 2950 florins pour travaux supplémentaires aux peintures de la scène près de l'église de St. Georges et du Temple de Janus. On paya encore 240 florins à Rombouts pour retoucher le grand tableau, à Jean Cossiers, 72 florins pour retoucher un des tableaux latéraux et à Artus Wolffaert la même somme pour retoucher l'autre. Ces trois tableaux étaient destinés à être présentés au Cardinal-infant.

Le musée de l'Ermitage à St. Pétersbourg possède l'esquisse de cette scène (N° 566. Panneau. H. 69, L. 69).

La différence est grande entre cette esquisse, première idée de la composition exécutée, et la gravure de Van Thulden. Dans l'esquisse, la coupole qui surmonte le temple est de proportions exiguës et la rangée de niches dans la partie inférieure y manque. Manquent aussi les deux groupes de termes sur les côtés extérieurs dans le bas, de même que les trophées au-dessus de ces figures. Le reste de la composition, notamment les peintures principales, n'ont pas subi de changement. L'esquisse est coloriée de la main de Rubens. Cette différence entre le projet tel qu'il fut conçu et l'œuvre exécutée explique la majoration accordée au constructeur Artus Van Engelen.

Photographie de l'esquisse : A. Braun.

Le marquis de Bute possède une esquisse de plusieurs motifs de cette scène. Sur un panneau de 49 cm. de haut et 60 de large, on voit réunis les deux trophées de la Paix et de la Guerre, les deux doubles cariatides, symbolisant les mêmes idées, la harpie et l'ange portant une torche ; le tout réuni dans un encadrement avec quelques symboles du même genre. L'ange portant la torche diffère de celui gravé par Van Thulden. Si l'esquisse est réellement de Rubens, il a groupé ces motifs dans l'intention de réunir ensemble plusieurs allégories de la Guerre et de la Paix. Elle s'est trouvée dans le cabinet du général Campbell et a été gravée de même grandeur par G. Bickham J[r], quand elle se trouvait dans cette collection (V. S. Histoire et Allégories profanes, 152).

A Broechem, au château de Halmale, se trouvent trois pièces de cette scène : le trophée de la Paix, celui de la Guerre qui surmontait le décor et la figure de Janus Bifrons.

Voir planche 247.

L'arbre généalogique de la maison d'Autriche.

Du marché au Lait, le cortège passa par le canal au Fromage et arriva ainsi sur le Grand-Marché. Près de la rue des Émaux, la face tournée vers le canal au Fromage s'élevait une scène représentant l'*Arbre généalogique de la maison d'Autriche.*

Ce décor avait été exécuté aux dépens de la corporation de St. Luc d'Anvers. La scène était haute de 60 pieds (17.04 m.) et large de 43 pieds (12.21 m.). Le fond représentait un arbre qui, sur le tronc et dans les branches, portait le nom des divers empereurs et des princes illustres issus de la maison d'Autriche. Au pied de l'arbre siègeait la figure allégorique de l'Église Romaine. A sa droite, se tenaient debout l'Éternité ; à sa gauche, la Grâce divine, accompagnée de la Vérité qui est assaillie par le Paganisme, le Mahométisme et l'Hérésie, mais défendue par le Courage sous la figure d'un soldat chrétien. Devant l'église s'agenouillent la Vie active et la Vie contemplative. Près de là, la Divine Providence montre les armoiries du Cardinal-infant à la Belgique en lui promettant la Victoire sous le gouvernement de Ferdinand. Le Temps porte les Traditions sacrées ; près de lui, on voit le Christianisme ; plus haut, les trois Vertus théologales. Toutes les allégories étaient représentées par les membres de la corporation.

La ville accorda à Paul Van Halmale, chef-homme de la corporation de St. Luc, un subside de 700 florins pour la construction de cet échafaudage.

Quoique la scène soit gravée dans la *Pompa Introitus*, Rubens ne prit aucune part à la composition ni à l'exécution.

La scène de la Fleur de Souci.

Ayant dépassé cet endroit, le Cardinal-infant traversa la Grand'Place où de nombreux poteaux étaient plantés par la ville et par les corporations, ornés des patrons de ces dernières et portant des oriflammes. Il arriva sur le Vieux marché au Blé près de la rue des Pèlerins, où se trouvait érigé une

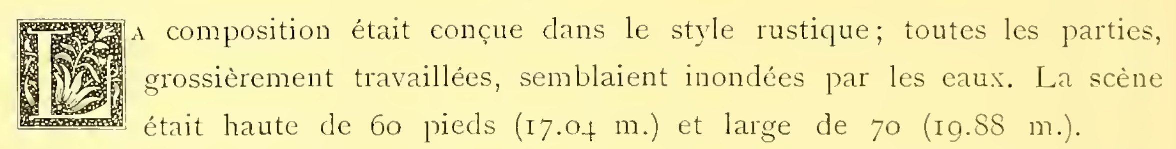
autre scène à personnages vivants, qui représentait la Belgique attaquée de tous côtés par les ennemis, et l'Espoir montrant le prince Ferdinand comme le patron et le défenseur du pays. La chambre de rhétorique, la Fleur de Souci (de Goudbloem), avait érigé ce décor et ses membres y figuraient. La ville avait accordé aux doyens de la chambre un subside de 700 florins.

Cette scène fut gravée par Schelte a Bolswert, mais la planche ne figure pas dans la description officielle de l'Entrée (V. S. Histoire et allégories profanes, 66).

Le prince entra ensuite dans la cathédrale par la porte principale. La bienvenue lui fut souhaitée par le doyen Aubertus Miraeus, à la tête du collège des chanoines. Le siège épiscopal était vacant en ce moment. On chanta le *Te Deum* et le prince quitta le temple par la même porte.

Il traversa de nouveau le marché au Blé et enfila la rue Haute. A l'extrémité de cette rue, près du pont St. Jean, la face tournée vers le rempart des Tailleurs de pierre, se trouvait

785. LA SCÈNE DU COMMERCE DÉSERTANT ANVERS.



La composition était conçue dans le style rustique; toutes les parties, grossièrement travaillées, semblaient inondées par les eaux. La scène était haute de 60 pieds (17.04 m.) et large de 70 (19.88 m.).

Le tableau du milieu représentait Mercure ailé, coiffé du pétase, tenant dans sa main levée la bourse et le caducée ; il est prêt à s'envoler du piédestal sur lequel il se tient debout. Deux petits génies, volant dans les airs, cherchent à le retenir; l'un a déjà saisi le manteau du Dieu. Plus bas, la ville d'Anvers, représentée par une femme coiffée d'une couronne crénelée, dans l'attitude d'une suppliante et le visage tourné vers le prince, semble prier celui-ci au moment où il passe, de faire en sorte que Mercure ne quitte point la ville. Près d'elle, un matelot, endormi sur son bateau retourné, indique l'interruption de la navigation. De l'autre côté, l'Escaut, la tête entourée de roseaux, est endormi, appuyé sur son urne et assis sur des filets. Ses pieds sont attachés par des liens qu'un génie cherche à détacher.

Du côté gauche de la scène est représentée, dans un premier panneau, l'Opulence, dans le sein de laquelle le génie de l'Abondance verse de sa corne toute espèce de richesses. Au-dessus, une inscription entourée d'une guirlande de coquillages prédit que Ferdinand ramènera l'âge d'or. Plus à droite, un second panneau représente Comus, dieu des banquets et des fêtes.

Du côté droit, la Misère est représentée par une femme pauvre aux habits déchirés, tenant une quenouille et un chou, dans lequel son enfant mord à belles dents. A côté d'elle, son mari, un matelot, tient d'une main une bêche, dont il ne trouve pas à se servir, et se gratte la tête de l'autre main. Une seconde inscription annonce que le Cardinal-infant rouvrira l'Escaut. Plus à droite, l'Industrie, fille de la pauvreté, fait jaillir des étincelles d'un caillou.

Les deux sujets, l'Opulence et la Misère, sont gravés séparément par un anonyme (V. S. Histoire et allégories profanes, 78 et 79). Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris possède un exemplaire de cette planche.

Dans la partie supérieure est représenté l'ancien état florissant de la Navigation. Au-dessus du panneau principal, la tête de l'Océan, sur laquelle repose le globe terrestre. Sur le globe, Neptune et Amphitrite; le premier tient le trident et le gouvernail, la seconde tient la proue d'un navire et une corne d'abondance. Sous leurs pieds, deux dauphins symbolisent la mer orientale et la mer occidentale. Derrière eux, s'élève un mât de navire avec ses vergues; à son sommet est fixée une boussole. Ce groupe rappelle vivement le sujet et la composition du tableau *Neptune et Amphitrite* du musée de Berlin, notre n° 647. Sur les côtés, deux Tritons soufflent dans des conques et portent les armes d'Anvers. Entre ces divinités marines et le groupe du milieu, des génies versent l'eau de leurs urnes. Au-dessus des panneaux, à l'extrême droite et à l'extrême gauche, deux dauphins font jaillir l'eau de leurs narines.

Les travaux de la charpente de cet échafaudage furent adjugés, le 5 décembre 1634, à Corneille Van Mol, pour une somme de 600 florins. Ils devaient être terminés le 6 janvier suivant. On lui paya en réalité 1275 florins. De grands travaux supplémentaires lui furent donc ordonnés. Théodore Van Thulden, Jean de la Barre, Érasme Quellin et les deux fils de Henri Van Balen, Jean et Gaspar, exécutèrent les peintures au prix de 1500 florins. On paya au premier de ces artistes 120 florins de supplément pour avoir retouché le tableau principal, offert au Cardinal-infant.

Le musée de l'Ermitage de St. Pétersbourg possède l'esquisse primitive que Rubens fit pour cette scène (n° 565. Panneau. H. 77, L. 79). Les figures sont coloriées; les deux panneaux extérieurs manquent et la composition se termine à la hauteur de la tête de Neptune et d'Amphitrite. On y remarque encore quelques autres différences insignifiantes. La pièce provient de la collection Walpole. Les parties ajoutées postérieurement expliquent la majoration du prix payé à l'entrepreneur de la charpente.

Photographie : A. Braun.

Le musée de Stockholm possède le tableau du milieu (N° 597. Toile. H. 291, L. 140).

Smith *(Catalogue*. II, 801) mentionne un tableau représentant la ville d'Anvers sous la figure d'une belle femme que Minerve embrasse après avoir écrasé la sédition. Le tableau fut adjugé dans une vente publique en 1804 à 550 guinées, en 1807, à 950 guinées et dans la vente du comte d'Ossory (Londres, 1819) à 120 guinées. Le même auteur émet l'hypothèse que ce tableau est probablement une étude pour un des arcs de triomphe de 1635.

Le musée de Schleissheim (n° 811) possède un tableau où Teniers a représenté le cabinet de l'archiduc Léopold. On y voit figurer, parmi un grand nombre de tableaux, la pièce de milieu de la scène de Mercure.

Voir planche 248.

L'ARC DE TRIOMPHE DE LA MONNAIE.

En sortant de la rue Haute, le cortège passa par la rue du Rivage et trouva, à l'entrée de la rue du Couvent, l'arc de la Monnaie, érigé aux frais des directeurs et employés de la Monnaie. L'arc avait 60 pieds (17.04 m.) de haut et 40 (11.36 m.) de large. Il représentait la Potose, montagne argentifère du Pérou et était traversé d'une arcade.

786. La façade antérieure.

Dans la façade antérieure, au-dessus de l'arcade, la Monnaie, symbolisée par une femme, au sein et aux bras nus, tient de la droite le caducée, une bourse et des balances ; de la gauche, une corne d'abondance. Plus haut, on voit une pièce de monnaie à l'effigie de Philippe IV.

Des deux côtés du génie de la Monnaie, diverses pièces d'argent forment un feston. A droite et à gauche de la montagne, les colonnes d'Hercule gardées par des lions. Sur l'une des colonnes, le soleil, symbole de l'or ; sur l'autre, la lune, symbole de l'argent.

Au sommet de la montagne, à droite, Jason qui enlève la Toison d'or, attachée à un arbre. Au pied de cet arbre, le dragon, gardien de la Toison; à gauche, la Félicité ou la Navigation heureuse, tenant d'une main un navire, soulevant de l'autre son manteau, en guise de voile. Au-dessous de la Félicité, un lapin, symbole des mines d'or et d'argent.

A droite de la porte, un panneau représentant le fleuve du Pérou, la contrée d'où l'on tirait l'or ; à gauche, le Rio de la Plata, le fleuve du pays de l'argent. Entre la porte principale et ces deux tableaux, des piliers, se terminant par des têtes grossièrement sculptées, semblent porter la montagne.

Voir planche 249.

787. La façade postérieure.

La face postérieure de l'arc représente le revers de la montagne. Au-dessus de la porte, la forge de Vulcain ; le dieu est assis sur l'enclume sur laquelle il forge les foudres d'or de Jupiter. Sur le flanc de la montagne, à gauche, deux mineurs cherchant l'or et l'argent ; à droite, deux esclaves apportant le minerai hors des galeries souterraines. Au-dessus de Vulcain, une pièce de monnaie, aux effigies de trois femmes, représentant l'or, l'argent et le cuivre. A droite et à gauche de cette pièce, un cordon, auquel sont attachées quatre pièces de monnaie plus petites.

Au sommet de la montagne, l'arbre aux pommes d'or, gardé par un dragon. D'un côté de l'arbre, Hercule tuant le dragon ; de l'autre, l'Espagne cueillant les fruits d'or. Au-dessus des mineurs, deux singes grimpent sur le côté de la montagne ; dans la partie inférieure, au-dessus de deux niches renfermant les outils des monnayeurs, deux dieux fluviaux couchés sur leur urne, représentant deux rivières aurifères du Pérou, le Condorillus, tenant une corne d'abondance, et le Maragnon, tenant un gouvernail.

Le musée d'Anvers, n°s 316-317, possède les esquisses des deux faces de cet arc (Panneau. H. 104, L. 71) de la main de Rubens. Elles sont grassement peintes sur fond jaunâtre, en couleur grise ou brune, avec quelques tâches de rouge et de vert. Nous ignorons par qui furent exécutées les peintures faites d'après ces esquisses.

Le Jason, qui, dans la gravure de Van Thulden, se trouve sur la face antérieure, se voit dans l'esquisse sur la face postérieure de l'arc ; Hercule tuant le dragon, qui, dans l'estampe, se trouve sur la face postérieure, occupe dans l'esquisse la face antérieure. Dans l'esquisse, le Maragnon occupe l'intérieur de la niche à droite, tandis que dans la gravure, il est placé au-dessus de la niche, comme son compagnon le Condorillus.

Ces esquisses proviennent de l'hôtel des Monnaies à Anvers. Elles furent vendues dans la collection Knyff (Anvers, 1785), 70 florins.

Dans la vente van Schorel (Anvers, 1774) l'esquisse de *Vulcain forgeant la foudre* (Panneau. H. 25, L. 18) fut adjugée à Berenbroeck, pour la somme de 22 florins.

L'ARC DE L'HERCULES PRODICIUS.

En passant sous l'arc de la Monnaie, le cortège entra dans la rue du Couvent, où se trouvait l'abbaye de St. Michel. Comme c'était l'habitude, les appartements du prince étaient préparés dans ce couvent. Près de la porte d'entrée et formant un angle droit avec celle-ci s'élevait l'arc de l'*Hercules Prodicius*. Il était haut de 55 pieds (15.62 m.) et large de 34 (9.65 m.).

788. La façade antérieure.

Au-dessus de la porte, flanquée de chaque côté de trois colonnes, on voyait, dans la façade antérieure, un tableau, représentant Hercule adolescent, sous les traits du prince Ferdinand, délibérant sur le choix du chemin à suivre dans la vie. Il porte la peau de lion et s'appuie sur la massue. Auprès de lui, d'un côté, Vénus et Bacchus qui cherchent à l'engager dans la voie des plaisirs et Cupidon qui veut lui enlever la peau de lion et la massue ; de l'autre côté, Minerve guerrière cherchant à l'entrainer sur le chemin qui monte au temple de l'Honneur et du Courage bâti sur un rocher élevé. Ce dernier chemin est barré par un dragon et par d'autres bêtes fauves. Dans le coin, un canon et des armes. On sait que le nom *Hercules Prodicius* provient du nom de Prodicus, le philosophe grec qui inventa la parabole d'Hercule sollicité en sens inverse.

Sur la corniche de l'arc, deux Victoires tenant des drapeaux militaires, surmontés des lettres initiales de Philippe IV et du Cardinal-infant entourés d'une couronne de lauriers. Aux deux extrémités supérieures de l'arc, deux sphinx, à la tête de Vierge, aux ailes d'oiseau et aux pieds de lion, symboles de la Force et de la Prudence. Au sommet de l'arc, les armes du Cardinal-infant surmontées d'un palmier, au tronc duquel sont liées, par une couronne, deux branches de palmier. De chaque côté des armoiries, deux drapeaux.

789. La façade postérieure.

La face postérieure de l'arc était semblable à la face antérieure ; seul le tableau différait. Ici, on voit Bellérophon, monté sur Pégase, traversant les airs et tuant la Chimère d'un coup de lance. Par terre, on voit les ossements de ceux que le monstre a dévorés.

La charpente de l'arc près de l'abbaye de St. Michel fut adjugée, le 5 janvier 1635, à Henri Huysmans pour une somme de 870 florins. On lui paya 365 florins de travaux supplémentaires. Le travail devait être fini en 15 jours. Comme nous l'avons dit, les Fugger, riches banquiers d'Augsbourg, qui avaient un comptoir à Anvers, contribuèrent pour une somme de 1000 florins aux dépenses de cet arc.

Les peintures furent faites par Jean Van Eyck et David Ryckaert, à raison de 730 florins. On paya en outre 120 florins au premier pour retoucher le tableau de la façade antérieure et 72 florins à Ryckaert pour retoucher l'autre.

Le musée de l'Ermitage de St. Pétersbourg a conservé l'esquisse de la façade antérieure de l'arc de l'*Hercules Prodicius* (N° 563. Panneau. H. 150, L. 73). L'esquisse est coloriée et faite de la main de Rubens. Elle provient de la collection Walpole.

En 1830, William Beckford possèdait l'esquisse du tableau du *Combat de Bellérophon contre la Chimère*. Elle provenait de la vente St. Victor, où J. Smith, l'auteur du catalogue, l'avait payée 30 livres sterling (Panneau. H. 33. L. 25).

Au moment d'entrer dans l'abbaye, le Cardinal-infant fut complimenté par Jacques Edelheer, pensionnaire de la ville.

Sur le parcours du prince les chars et personnages du cortège annuel de la ville d'Anvers étaient disposés comme décors et contribuaient à la fête par les inscriptions, appropriées à la circonstance, qu'ils portaient ce jour-là : le Géant se trouvait au Grand-Marché, l'Eléphant à l'entrée de la rue de la Vigne, la Baleine à la place de Meir, le Char de la Navigation au marché au Lin, le Char du Parnasse à la longue rue Neuve.

La direction de la poste de Paris avait fait dresser un poteau dans la Longue rue de l'Hôpital, celle de la poste d'Espagne avait érigé une colonne à la place de Meir.

Le soir, l'hôtel de ville, l'église et la maison professe des jésuites et la tour de l'abbaye de St. Michel furent brillamment illuminés. Un feu d'artifice fut tiré, deux jours de suite, sur la tour de la cathédrale, devant le collège

des jésuites et sur la colonne de la poste d'Espagne, au moment où le prince qui, le soir, parcourut la ville, passait.

Ferdinand resta huit jours à Anvers, visitant ce que la ville avait de plus remarquable: les fortifications, les églises, la maison de Rubens, l'imprimerie Plantinienne et la halle des tapissiers.

Outre les dépenses que nous avons mentionnées, la ville paya encore certaines sommes aux artistes.

A Alexandre Adriaenssen, 35 florins, pour les écussons des 17 provinces; à Jean Van Montfort, pour torches et lanternes, 126 florins 5 sous ; à Jean Wildens, 600 florins pour deux grands tableaux, représentant la ville du côté de la terre et du côté de l'eau; à Érasme Quellin, le sculpteur, 300 florins pour faire un terme de plus de dix pieds de haut et pour d'autres travaux ; à Hans van Mildert, 3900 florins pour diverses figures, chapiteaux et termes en pierre, ainsi que pour faire des dessins et agrandir les modèles à la mesure voulue; à Abraham Grapheus, 427 florins pour orner et dorer la porte St. Georges et le puits d'eau, aux trois coins ; à Charles Van den Wouwer, 250 florins pour cartouches, termes, festons et chapiteaux ; à Jacques Van Coelput, 79 florins 16 sous pour candélabres en bois et pilastres.

Nous connaissons la gravure d'un arc qui était destiné à orner un carrefour de la ville, mais qui, faute de temps, ne put être construit. Il se composait d'un portique flanqué d'un côté de quatre colonnes torses, de l'autre de quatre colonnes beaucoup plus petites. Sur le fronton, on voit deux génies et sur l'extrémité de l'architrave, deux autres génies tenant tous les quatre des écussons vides. Les deux derniers portent en outre un drapeau. Le tout est couronné d'un dôme, orné de deux drapeaux et de deux candélabres allumés. Au bas de la gravure, on lit cette inscription : *Arcus hic, destinatus ad quadrivium fori vulgo dicti livii non fuit erectus defectu temporis. P. P. Rubens pinxit. G. Hendricx exc. Antverpiæ.* Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède un exemplaire de cette planche, le seul que nous ayons jamais rencontré. La composition ne paraît point être de Rubens. L'indication *quadrivium fori livii* doit être erronée ; il faut probablement lire *quadrivium fori lini* (carrefour du marché au Lin).

Le magistrat de la ville paya au frère jésuite Jean Van Dam la somme de 38 florins 16 sous, pour avoir fait l'esquisse d'un arc qui aurait dû être placé sur le pont Ste. Catherine, mais qui ne fut point exécuté. On serait tenté de supposer que l'arc destiné au *quavidrium fori livii* et celui du frère

Jean Van Dam étaient identiques; mais nous ne trouvons point de rapport entre ce dernier emplacement et le pont Ste. Catherine.

Comme nous l'avons dit, Rubens avait composé et fourni les esquisses pour le portique des empereurs, les arcs de triomphe de Philippe, de Ferdinand, de la Monnaie et d'Hercule, ainsi que pour les scènes posées près de l'église St. Georges, vis-à-vis de la rue des Claires, au marché au Lait et à la porte St. Jean. D'après ses esquisses, les autres peintres avaient fait les travaux à la grandeur voulue (1).

Il reçut 5000 florins pour les deux tableaux latéraux de la scène près de l'église St. Georges, pour retoucher différentes peintures et portraits dans les autres scènes et dans les arcs, pour les esquisses faites par lui, et enfin « pour la direction et pour les peines qu'il a prises lors de l'entrée de Son Altesse (2). »

On lui paya en outre 600 florins pour retoucher les deux tableaux de la scène près de l'église St. Georges, au moment où ils furent offerts au Cardinal-infant (3).

Le plan général de la décoration, les sujets des arcs et des scènes avaient été arrêtés de commun accord entre lui, Nicolas Roccox, ancien bourgmestre, et Gaspar Gevartius, secrétaire de la ville, ses amis.

Ce dernier décrivit avec force détails toutes les œuvres d'art qui figurèrent dans cette Entrée solennelle. Son livre, d'une prolixité peu commune, a l'avantage de faire connaitre, par le menu, la signification de toutes les

(1) Is (Rubenius) ille est qui Pompæ universæ Architectonicen designaverat, Iconumque ac tabularum a se inventarum prototypa solerter expresserat, quæ ab aliis deinde pictoribus justa magnitudine repræsentata sunt (*Pompa Introitus*, p. 171).

(2) Aen Sieur Petro-Paulo Rubbens, Secretaris vanden Raet van State van Syne Majesteyt, de somme van vyff duysent ponden Arthoys, voer twee groote stucken schilderyen die gestelt syn geweest in het toonneel by Sint-Joriskercke, het retoqueren van diverse schilderyen ende contrefeytsels in andere arken gestelt ende alle de schetsen by hem selffven gemaeckt, ende voer alle voerdere syne directie ende moeyten vande saecke dienende totte incompste van Syne Conincklyke Hoocheyt, als by acte collegiael, ordonnantie ende quitantie. V[m] £ (*Bulletin des Archives d'Anvers*. XIII, p. 225).

(3) Geordonneert Jacques Breyel, Ontfanger van de Consumptien, vuyt de middelen van synen ontfanck vuyt te reycken ende te betalen aen Heer Pedro Paulo Rubens de somme van sesse hondert guldens eens, voor het herschilderen ende retocqueren van twee schilderyen bygemaeckt ende ghestelt syn geweest in het tonneel aen St-Joriskercke, ten tyde vande incompste van Syne Hoocheyt den Prince Cardinaal. Actum in collegio 30 Aprilis 1637 (Ibid., p. 288).

allégories et les figures historiques qui, sans son secours, seraient en partie restées des énigmes pour nous.

La somme à laquelle on avait évalué les dépenses de l'Entrée fut considérablement dépassée. Le devis montait à 36,000 florins; la dépense fut de 78,370 florins 5 sous 9 deniers. En déduisant l'actif, qui se composait d'un capital de 36,000 florins, réalisé au moyen d'un emprunt et de quelques autres recettes extraordinaires, on aboutit à un passif de 32,999 florins, lorsque les comptes furent clos au mois d'avril 1636. Mais plusieurs milliers de florins furent encore dépensés depuis lors.

Les magistrats d'Anvers se donnèrent inutilement beaucoup de peine afin de faire voter l'argent nécessaire pour couvrir ce déficit. Les membres de la bourgeoisie déclarèrent qu'ils n'avaient jamais accordé ces subsides, qu'ils ne payeraient pas d'impôts pour les solder et que le magistrat eut à faire des économies sur les exercices futurs pour trouver l'argent manquant.

Après le départ du prince, on décida de lui offrir au lieu d'une somme d'argent de 9000 florins, dont on avait d'abord voulu le gratifier, les meilleurs tableaux de l'Entrée et les 12 statues d'empereurs du portique. On résolut de vendre publiquement le reste.

Le 29 avril 1636, on décida de faire retoucher pour les offrir au prince, les trois tableaux de la scène près de l'église St. Georges, les deux tableaux de l'arc de Philippe, les deux de l'arc de Ferdinand, celui de l'Apothéose d'Isabelle, les trois tableaux du Temple de Janus, le grand tableau du Commerce délaissant Anvers, les deux tableaux de l'arc près de St. Michel, les portraits d'Albert et d'Isabelle, ceux de Charles Quint et de Maximilien I, ceux des deux Ferdinand et quelques autres peintures.

Ces tableaux et les statues des empereurs etaient prêts au commencement de 1637. Rubens et Jacques Breyel, le trésorier de la ville, séjournèrent à Bruxelles du 1r au 6 février 1637, afin d'examiner les endroits les plus convenables dans le palais du prince pour les y placer. Le 13 juillet suivant, Jacques Breyel se rendit de nouveau à Bruxelles pour les installer. Les statues d'empereurs servirent à orner une galerie dans le jardin. Elles furent nettoyées et dorées à Bruxelles au mois d'avril 1637.

Les statues furent posées sur des piédestaux et les tableaux furent encadrés, aux frais de la ville, ce qui coûta encore de 2 à 3000 florins. Ces sommes et celles qu'on paya pour le retouchage des tableaux vinrent grossir d'autant le déficit laissé par l'Entrée.

On essaya de vendre les autres peintures. Elles avaient été exposées à

l'air et à la pluie; on avait nommé des veilleurs, chargés de les protéger contre les malveillants, on dut même condamner quelques personnes qui les avaient endommagées. Le 18 juin, on commença la vente par les décors de l'arc de Ferdinand. On adjugea les peintures suivantes :

Les deux Castors tenant des chevaux, à M. Van Ceulen pour . .	50 florins.	
Les deux trophées d'armes avec les captifs, à M. André Janssens, trésorier de la ville.	23 »	
La Victoire avec les quatre chevaux, au Sr van Meurs.	46 »	
Deux portraits avec deux armoiries, au trésorier Janssens	17 »	
Deux anges, à l'échevin Taxis	20 »	10 sous.
Deux anges portant les armoiries de la ville, au Sr Doncker-Laureyssen.	20 »	
Quatre satyres tenant des candélabres, au trésorier Janssens	11 »	15 »
Le cartel avec les aigles dévorant des serpents, au même. . . .	22 »	10 »
Le cartel avec les cornes d'abondance, au trésorier Breyel	6 »	2 »
Les deux Renommées des coins, au trésorier Breyel	30 »	5 »
Le Lucifer du sommet de l'arc, à l'échevin Taxis	27 »	10 »
Deux anges avec les armes de l'empereur, au secrétaire Janssens .	20 »	
Le reste des peintures	135 »	

On s'en tint provisoirement là et, vu les prix dérisoires qu'on avait obtenus, on résolut de garder le reste des peintures pour servir à la ville dans une autre occasion.

Les renseignements nous manquent sur le sort de ces peintures ; nous savons seulement que dans le château de Broechem, près de Lierre, un certain nombre de décors de l'Entrée du Cardinal-infant ont été utilisés pour tapisser différentes chambres. Le château de Broechem ou de Bosschensteyn, construit ou restauré au XIVe siècle, échut en 1644 à Marguerite-Henriette Tseraerts, fille de Maximilien, épouse de Guillaume van Halmale, seigneur de l'Espesse, qui restaura les bâtiments, construisit les portiques de la grande cour ainsi que diverses autres parties du bâtiment. Au-dessus de la porte d'entrée, il plaça ses armoiries qu'on y voit encore ; le château prit alors le nom de *Halmale-hof*. Son père Henri van Halmale avait été bourgmestre et trésorier de la ville d'Anvers et mourut en 1679 (1). C'est ce dernier qui probablement acheta certaines toiles provenant de l'Entrée de Ferdinand. Actuellement, le château appartient au baron de Woelmont. Dans différentes salles, on voit les portraits de l'empereur Maximilien I et des rois Philippe I,

(1). *Recueil des bulletins de la proriété du journal l'Escaut*, XI. p. I.

II, III et IV de la façade antérieure de l'arc de Philippe; Isabelle et Ferdinand de Castille, les archiducs Albert et Isabelle de la façade postérieure du même arc ; le Cardinal-infant de l'arc de Ferdinand; les deux trophées et la tête de Janus bifrons du temple de Janus. Tous ces tableaux sont dans un état déplorable et sont mêlés d'une manière barbare à d'autres peintures. Tels qu'ils sont, ils ne donnent pas une idée bien favorable de l'exécution des pièces secondaires. Il est vrai qu'ils doivent avoir énormement souffert. Ils prouvent que Rubens a fait des changements nombreux à ses dessins primitifs, avant de permettre à Van Thulden de les graver.

Les bois provenant de l'échafaudage des arcs et qui n'étaient pas restés la propriété des entrepreneurs furent vendus publiquement. Hans Wandelaers paya 1000 florins pour la charpente du portique des empereurs; Peter Van Alen 1304 florins 2 sous 6 deniers pour le reste.

790. LE CHAR DE VICTOIRE DE CALLOO.

Anvers. Musée, 318.
Panneau. H. 103, L. 71.

Le 21 juin 1638, le Cardinal-infant remporta une victoire sur les Hollandais près de Calloo, un village sur la rive gauche de l'Escaut, près d'Anvers. Peu de jours après, ses troupes, sous le commandement du prince Thomas de Carignan et du comte Piccolomini, battirent une armée française près de St. Omer. Pour fêter ces victoires, le magistrat fit faire un char de triomphe qui fut joint au cortège ordinaire, lors des fêtes communales de cette année. Rubens fut chargé de faire le dessin de ce char.

Celui-ci rappelle la forme d'un navire, symbole de la Félicité. Sur le devant, la Prévoyance Auguste, sous la forme de Janus bifrons, tient les rênes de quatre chevaux. Près d'elle, les villes d'Anvers et de St. Omer, toutes deux couronnées de tours. La couronne de la première est entourée d'une guirlande de roses et au-dessus s'élèvent deux mains. St. Omer est appuyée sur l'écusson de la ville de ce nom. Toutes deux expriment leur joie des victoires remportéees. Au milieu du char s'élève un immense trophée ; devant et derrière ce trophée, deux Renommées sonnent la trompette ; sur le drapeau attaché à l'une des trompettes, on lit : *Io Callinice* ; sur la banderole de l'autre: *Io Triumphe*. Le surnom *Callinicus*, donné à Ferdinand, signifie: - Illustre Vainqueur; - mais par une coïncidence à laquelle Gevartius, en choisissant cette

épithète, n'aura point été insensible, il rappelle aussi le nom de Calloo et pourrait se traduire également par « Vainqueur de Calloo. » A la base du trophée, des captifs enchaînés ; plus haut, deux Victoires ailées et couronnées de lauriers portent, l'une la couronne civique de feuilles de chêne, l'autre la couronne obsidionale d'épis de blé. Au milieu du trophée, des étendards, des drapeaux et diverses armes prises sur les ennemis. Plus haut, une immense couronne de lauriers et, entre des drapeaux, les armoiries de Philippe IV et du prince Ferdinand, surmontées d'une couronne triomphale en or. Au sommet, un grand laurier, symbole de la Victoire. Sur l'arrière-partie du char sont debout le Courage, casqué, tenant la foudre et ceint de l'épée, et la Fortune, appuyée sur un gouvernail. A l'extrémité, les armoiries d'Anvers. Sur la face postérieure du char, un Triton, soufflant dans une conque, symbole de la victoire navale remportée sur l'Escaut. Des deux côtés du char, un petit génie assis sur un dauphin ailé, portant une couronne de lauriers, rappelle le même évènement ; sur le devant du char, sous le siège de la Prévoyance Auguste, un dragon vomit des flammes qui forment le timon du char.

Le magistrat accorda à Rubens une pièce de vin de Paris, payée 84 florins, pour le dessin de ce char (1).

L'esquisse du char, faite par Rubens, était jadis conservée à l'hôtel de ville.

Elle représente le char tel qu'il a été exécuté et gravé. Le peintre a ajouté à son esquisse les inscriptions qui se trouvent sur la gravure. A droite sur l'esquisse, on lit les indications données par Rubens aux constructeurs du char : *Corona aurea palmis referta ; Insignia regis ac infantis Card^lis et Victoriæ signa ; Corona e lauro signa et arma Gallica ; Cardinalis Corona e gramine. In de Vaenen van de trompetten van Fama : Victor Io, Io Triumphe* Ces dernières inscriptions ont été remplacées dans la gravure par *Io Callinice, Io Triumphe.* A gauche de cette esquisse, Rubens a tracé le plan du plancher du char, en indiquant la place que les personnages allégoriques et le trophée occupent.

Voir planche 250.

Afin de perpétuer la mémoire de cette Entrée solennelle, le magistrat

(1) Christoffel van Wesel, wynvercooper, de somme van vierentachentich ponden Artois, voor een stuck vin de Paris by hem gelevert aen Heer Peeter-Paulo Rubens int jaer 1638 voor sekere teeckeninge van eenen nyeuwen waghen by hem gemaeckt, volgende de acte collegiael, ordonnantie ende quitantie £ LXXXIIII (Stadsrekeningen. Domeynen-1638 à 1639 fol. 309 v°). *Bulletin des archives d'Anvers.* XIII, 296.

d'Anvers résolut d'en faire faire une description détaillée et de faire graver les arcs de triomphe, les scènes et le portique qui à cette occasion avaient orné la ville. Le 21 mai 1635, le collège des bourgmestres et échevins ratifièrent l'accord conclu entre les trésoriers de la ville et le peintre Théodore Van Thulden, aux termes duquel ce dernier s'engagait à fournir, au prix de 2000 florins, 200 des premiers exemplaires tirés de la description de l'Entrée. Moretus devait imprimer l'ouvrage aux frais de Van Thulden ; celui-ci devait l'illustrer. Le livre devait être tiré, au moins, à 800 exemplaires. L'accord avec Van Thulden fut conclu le 25 mai suivant. Le nombre minimum des exemplaires fut réduit à 600. Le peintre devait exécuter 25 grandes et au moins 15 demi-planches. Son travail devait être terminé à la Noël prochaine.

De commun accord, Jean Van Meurs fut, plus tard, chargé de l'impression du volume, au lieu de Balthazar Moretus. Le 9 décembre 1641, on décida d'ajouter à l'Entrée la description et la gravure du char de Calloo. Il y avait 6 petites et 2 grandes planches de plus que ne portait l'accord primitif ; au lieu de papier à 8 sous, on en avait choisi à 25 sous la main. Cinq exemplaires furent tirés sur parchemin et enluminés. Un de ceux-ci fut présenté à Gevartius. Il resta dans la famille de ce savant jusqu'au XVIII[e] siècle. Alors il fut mis en vente et acheté par J. B. Verdussen, pour 200 florins. Après sa mort, il fut acheté par le duc de la Vallière pour 920 florins. Deux exemplaires sur papier furent enluminés. On paya au delà de 2000 florins pour ces travaux à Antoine Van Deynen et à Pierre Schut. La vue de la ville avec l'approche du cortège fut gravée deux fois ; la planche de l'arbre généalogique d'Autriche avait dû être corrigée.

La publication de l'ouvrage subit des retards énormes. Le livre est daté de 1641, mais en réalité il parut en 1642. Rubens était mort depuis environ deux ans ; le Cardinal-infant était décédé depuis quelques mois. Le 22 novembre 1641, les magistrats décidèrent de dater la dédicace du 14 juin de la même année, pour échapper à la critique d'avoir offert un livre au prince après sa mort.

Le 7 septembre 1638, Van Thulden se plaignit auprès du magistrat de ce que, ses planches étant prêtes depuis longtemps, le texte ne lui avait pas été fourni à temps et de ce que, quand il le reçut, ce n'étaient pas 30 feuilles, comme il avait été convenu, mais environ cent que l'auteur avait écrites.

Il s'ensuivit un procès entre la ville et Van Thulden : des arbitres furent nommés et, au lieu de 2000 florins, on en accorda 4500 au graveur pour les 200 exemplaires qu'il eut à fournir à la ville, afin de l'indemniser ainsi des retards subis et de l'augmentation du texte. Celui-ci se montait à 105 feuilles.

Rubens dessina pour le livre un frontispice qui fut gravé au burin, probablement par Jacques Neeffs.

Ce frontispice représente une porte avec fronton ; dans la baie de la porte se trouve le titre du livre. Au sommet du fronton, le portrait de Philippe IV, entouré d'une couronne de lauriers et de chêne. Deux cornes d'abondance l'encadrent ; de l'une d'elles sortent des palmes, des épis de blé et des pavots, indiquant le bonheur du temps ; de l'autre, des perles et des pierres précieuses, symboles de la richesse de l'Espagne. Au-dessus de la tête du roi brille l'étoile de Vénus (Hesperus), symbole de l'Espagne. L'Aurore, symbole de l'Inde Orientale, conduisant son char à deux chevaux, est figurée dans le coin gauche au haut de la planche ; à droite, la Lune conduit également deux chevaux. Elles rappellent que dans l'empire d'Espagne, le Soleil et la Lune ne se couchent jamais. A gauche du portrait du roi, sur la corniche du fronton, est assise Cybèle couronnée de tours, tenant une lance et embrassant le globe terrestre, ceint d'une couronne de pierres précieuses ; à ses pieds se tient un lion, le roi des animaux. A droite du portrait, l'Océan assis sur le globe et le couvrant de ses jambes. Il porte de légères cornes sur le front, ses pieds reposent sur un navire. Un énorme dragon l'entoure lui et le monde. Cybèle et l'Océan symbolisent l'empire de la terre et celui de la mer. Dans le tympan de la porte est représenté Philippe IV, remettant à son frère le bâton du commandement. Un aigle plane au-dessus de la tête du Cardinal-infant ; le lion de la Belgique, soumis, est couché à ses pieds. Le Salut public se tient à côté du prince ; de la main droite, il lui montre l'aigle ; de la main gauche, il tient la verge entourée du serpent, symbole de la Santé. A gauche de la porte, en forme de terme, Mars vêtu du costume guerrier et coiffé du casque ; à droite, Mercure. A côté de Mars, l'image de la Victoire, couronnée de lauriers et ailée, tenant de la droite une couronne de lauriers, de la gauche une palme. A côté de Mercure, la Paix tenant une corne d'abondance et une torche renversée qui met le feu aux armes gisant par terre. Ces quatre figures forment des cariatides qui supportent le fronton.

L'esquisse en grisaille de ce frontispice se trouve au musée de Cambridge n° 240. Sur l'architrave de la porte, Rubens a écrit de sa main l'inscription *Tu regere,* etc., comme dans l'estampe gravée. Autour de Philippe, on lit *Philippus IIII Hisp. Rex.* Cette esquisse fut adjugée dans la vente De Roore (La Haye, 1747) à 21 florins ; dans la vente David Jetswaart (Amsterdam, 1749) à 12 florins.

Photographie : Lord.

Pour le livre de l'Entrée, Paul Pontius grava d'après Rubens un portrait équestre du prince Ferdinand. Sous les pieds de devant du cheval, on voit la bataille de Nordlingen. Au-dessus de la tête du prince, un aigle et le génie de l'Espagne tenant la foudre. Le prince porte l'armure complète, il a un chapeau rond sur la tête ; l'une des mains tient les rênes, l'autre est appuyée sur le bâton du commandement. Le tableau se trouve au musée de Madrid, nº 1608 (V. S. Portraits, 218). Le magistrat de la ville paya 270 florins à Paul Pontius pour 200 exemplaires de ce portrait. Les exemplaires renfermant le portrait de l'Infant à cheval font donc partie de ceux que Van Thulden fournit à la ville ; les autres ont un portrait à mi-corps gravé par Jac. Neeffs d'après un dessin de Van Thulden.

- Le portrait de Ferdinand à cheval, une bataille dans le fond, dessiné à la pierre noire lavé à l'encre et retouché au pinceau, paraissant être de la main de Paul Pontius et retouché par Rubens et avoir servi pour graver - fut adjugé à 36 livres, dans la vente Julienne (Paris, 1767, nº 496).

Le magistrat éprouva assez de difficultés pour se procurer un bon portrait du prince. Celui que Rubens avait peint lors de son séjour à Madrid ne ressemblait plus. Le 16 décembre 1634, on s'était adressé à Antoine Van Dyck pour avoir une copie de celui qu'il venait de faire. Mais les conditions du grand élève de Rubens étaient inacceptables. On apprit que le secrétaire Huart avait un portrait du prince peint à Milan. On le fit examiner, mais il ne fut pas agréé. On résolut enfin de se servir de celui que possédait Salomon Noveliers, auquel on paya 24 florins pour l'autorisation d'en prendre des copies.

Outre le frontispice et le portrait, le volume de *Pompa Introitus* renferme une vue d'Anvers, prise hors de la porte St-Georges où est représenté le cortège du Cardinal-infant, s'approchant de la ville (1).

La porte St-Georges.

La Félicitation de l'Infant par les jeunes filles près de la porte St-Georges.

La scène près de l'église St-Georges et les trois tableaux séparément, de format plus grand.

Les deux façades de l'arc des Portugais.

Les deux façades de l'arc de Philippe et les deux tableaux principaux, séparément.

(1) C'est peut-être une des deux vues de la ville peintes par Jean Wildens et payées 600 florins par le magistrat, le 23 mai 1635.

Le portique des empereurs et les douze empereurs en six planches que l'on réunit d'ordinaire en deux estampes.

Le plan de l'arc des empereurs.

L'Apothéose d'Isabelle et le tableau principal de cette scène.

La façade antérieure et la façade postérieure de l'arc de Ferdinand et les deux tableaux principaux, séparément.

Le temple de Janus et le tableau principal de cette scène.

L'arbre généalogique de la maison d'Autriche.

La scène du départ de Mercure et le tableau principal de cette scène.

Les deux faces de l'arc de la Monnaie.

Les deux faces de l'arc près de l'abbaye de St-Michel et les deux tableaux de cet arc.

La cathédrale d'Anvers au moment où l'on y tire le feu d'artifice.

Le plan de la ville.

Le char de triomphe de Calloo.

Toutes ces gravures sont énumérées dans le catalogue de Voorhelm Schneevoogt (Suites, 27). Quelques pièces ont été gravées séparément. Nous avons déjà cité le *Passage du prince de Barcelone à Gênes* par J. Daullé (V. S. Fables, 34) et par A. F. Schultheiss ; la *Rencontre des deux Ferdinand* par Prenner (V. S. Histoire et allégories profanes, 63) ; la balustrade du portique des empereurs ; quelques fragments du temple de Janus par G. Bickham J[r] (V. S. Ibid., 152) ; la scène de la chambre de Rhétorique, la Fleur de Souci, par Schelte a Bolswert (V. S. Ibid., 66) ; deux tableaux de la scène de Mercure (V. S. Ibid., 78 et 79). Annotons encore que Henri Causé grava sur une même planche et parmi d'autres vues de la ville d'Anvers le portique des empereurs, la face antérieure de l'arc de Philippe et la face postérieure de celui de Ferdinand. La face antérieure de l'Arc de l'Hercule Prodicius, gravée par Henri Causé, se trouve dans la vie de St-Norbert (Tome I du mois de juin des *Acta Sanctorum*. P. 958). Les figures *la Sécurité* et le *Salut public* de la scène l'*Apothéose d'Isabelle ;* le *Comus* de la scène de *Mercure quittant la ville* et les fleuves le *Pérou* (V. S. 88) et le *Rio de la Plata* de l'*Arc de la Monnaie* ont encore été gravés séparément par un anonyme.

Toutes les planches de la *Pompa Introitus*, excepté le frontispice et le portrait du prince, furent gravées à l'eau-forte par Van Thulden. Le frontispice, les arcs, à l'exception de celui des Portugais, les scènes, à l'exception de l'arbre généalogique d'Autriche et de celle de la Fleur de Souci, ainsi que le char de Calloo furent gravés d'après les esquisses ou dessins de Rubens.

La ville paya à Gaspar Gevartius 3600 florins pour le texte de la description de l'Entrée et pour l'aide prêtée par lui dans le cours des travaux. Il avait antérieurement reçu 480 florins pour composer les vers et les inscriptions qui figuraient sur les décorations. Les commis aux écritures qui avaient copié le texte reçurent 400 florins. Des gratifications furent accordées à une multitude de personnes. Les deux bourgmestres reçurent chacun 240 florins; les trésoriers, les architectes, les maîtres des quartiers, les doyens des grands métiers, le portier du couvent des Frères de Notre-Dame, tous reçurent des pourboires; le bouffon de Son Altesse fut coté au même chiffre que les bourgmestres et reçut une gratification de 240 florins (1).

Au point de vue artistique, l'Entrée du Cardinal-infant n'a été égalée dans aucune ville et à aucune époque. Elle peut compter parmi les principales

(1) Voir sur l'Entrée du Cardinal-infant: *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis. S. R. E. Card. Belgarum et Burgundionum gubernatoris etc. a S. P. Q. Antverp, decreta et adornata; Cum mox a nobilissimâ ad Norlingam partâ Victoriâ, Antverpiam Auspicatissimo Adventu suo bearet XV Kal. Maii Ann. M. DC. XXXV. Arcus, Pegmata, Iconesque a Pet. Paulo Rubenio, Equite, inventas & delineatas Inscriptionibus & Elogiis ornabat, Libroque Commentario illustrabat Casperius Gevartius J. C. & Archigrammatæus Antverpianus. Accessit Laurea Calloano, eodem Auctore descripta.* Antverpiæ. Veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden, Qui Iconum Tabulas ex Archetypis Rubenianis delineavit et sculpsit. A la fin du volume: Antverpiæ Excudebat Joannes Meursius Typographus juratus, Anno salutis M. DC. XLI.

— *Inscriptiones Arcuum Triumphalium et Pegmatum Antverpiæ Erectorum Honori Sereniss. Principis Ferdinandi Austrii Hispaniarum infantis S. R. E. Cardinalis Belgarum et Burgundionum Gubernatoris, etc. Cum eam Vrbem optatissimo Adventu suo bearet. XV Kalendas Maij, anno M. DC. XXXV.* Ex officinâ Plantinianâ Balthasaris Moreti.

— *Triumphael Incomst vanden Doorluchtichsten Prince Cardinael Ferdinandus Infant van Hisp. Binnen Antwerpen den* 17 *april* 1635. *Waer in verthoont woort hoe den Prince in 't aencomen is ontfanghen gheweest: wie in 't voor-rijden hy ghevolght heeft. wat het Casteel tot sijnder eeren heeft ghedaen. Item hoe de Stadt hem verwacht heeft, wat booghe oft poorte sy tot sijnder eeren heeft op-gherecht, met de wtlegginghe wat die bedieden. Waer by gevoecht is veel particuliere wercken op den wegh van de Borgers op-gerecht: ende ten lesten wat den Prince inde* 8 *daghen binnen Antwerpen heeft gedaen.* 't Antwerpen, by Godtgaf Verhulst, in de Cammerstraat inden witten Hasewint, Anno 1635.

— *Corte wtlegginghen van alle de Triumph-wercken ghemaeckt ende ghestelt ter eeren den Doorluchtichsten Prince Cardinael Ferdinandus infante van Hisp. Op sijn blijde incomste binnen de Stadt van Antwerpen, den* 17 *april* 1635. Overgeset door H. M. HUB. NEEFFS, priester. t'Hantwerpen, by Lauwereys van Diest.

œuvres de Rubens. Lui, le décorateur éminent, rencontra une fois dans sa vie l'occasion d'orner une ville entière et il en profita largement et heureusement: l'ordonnance de l'ensemble est grandiose ; chacun des arcs et des scènes est une merveille d'invention. Dans les arcs et dans le portique, il déploya son beau talent d'architecte ; dans les peintures, son goût pour l'allégorie. Les constructions simulées ont le caractère massif que le maitre affectionnait, les emblèmes tournent assez facilement à l'énigme ; mais quelle variété dans ces bâtiments éphémères, quel symbolisme ingénieux dans les allégories, quel grand goût et quelles belles formes, quel génie de l'ornement dans l'ensemble et dans les détails ! Si nous avions à faire ressortir certaines toiles nous appellerions plus spécialement l'attention sur le Neptune commandant aux flots (Musée de Dresde) et sur le tableau principal du Temple de Janus, deux pièces remarquables par leur allure dramatique ; sur les portraits d'Albert et d'Isabelle (Musée de Bruxelles), frappant par leur caractère solennel ; sur l'ensemble imposant et gracieux à la fois du portique des empereurs et enfin sur le char de Calloo d'une incomparable élégance.

Nous avons déjà indiqué l'idée qui guida le choix des sujets: primitivement, on avait décidé d'élever deux arcs de triomphe, destinés à célébrer le Cardinal-infant et la dynastie à laquelle il appartenait, et quatre scènes qui devaient rappeler la profonde décadence où la ville d'Anvers était tombée, tout en exprimant les grandes espérances qu'elle fondait sur la venue du nouveau gouverneur. Ce plan fut modifié. La ville ajouta aux arcs de triomphe le portique grandiose, érigé en l'honneur des empereurs Autrichiens, et l'arc près de l'abbaye de St-Michel, consacré aux vertus du Cardinal-infant; les maitres de la Monnaie construisirent un arc pour glorifier leur institution ; les membres de la corporation de St-Luc et ceux de la Chambre de Rhétorique la Fleur de Souci apportèrent leur tribut de louanges au héros du jour. Mais les additions au programme primitif n'altérèrent en rien l'idée générale de la conception.

Cette idée était double. Il fallait honorer le prince, il fallait aussi exciter sa commisération. D'un côté, la réjouissance publique, la décoration fastueuse, les bannières flottantes, les Renommées sonnant de la trompette, les cornes

— P. GÉNARD : *Entrée du Prince-Cardinal Ferdinand d'Espagne* à Anvers, le 17 avril 1635 *(Bulletin des Archives d'Anvers.* VI, p. 400-472 ; VII, p. 1-113 ; XIII, p. 215-345).

— P. GÉNARD : *P.-P. Rubens* (Betaelinge gedaen tot de incompste van Sijne Hoocheyt Cardinael-Infante). P. 458-463.

d'abondance, les couronnes de lauriers et de roses sans nombre, les éloges hyperboliques, péniblement empruntés par Gevartius à ses classiques chéris et poussés loin au-delà des bornes de la vérité et du bon goût; d'un autre côté, le tableau saisissant, maintes fois navrant, des souffrances de la ville ; les allégories et les représentations réalistes de la faim et des horribles calamités engendrées par la guerre, toujours reprise, sans gloire et sans avantage. Certes ces scènes lugubres formaient un spectacle singulier au milieu des louanges et des apothéoses, et, bien que voilées par les formes artistiques que leur prêtait Rubens, elles n'en étaient pas moins terriblement éloquentes. Par l'insistance et l'énergie avec lesquelles était repris ce thème lamentable, il formait comme un cri d'alarme, long et strident, au milieu de l'allégresse publique.

On n'a pas, à notre avis, assez insisté sur la signification de ces scènes pathétiques. On se figure volontiers les Pays-Bas espagnols acceptant leur sort avec une morne résignation, subissant la déchéance politique et l'appauvrissement matériel sans tenter un effort pour se redresser, sans élever la voix pour protester. On affirme couramment que Rubens restait indifférent aux intérêts de son pays et ne songeait qu'à ceux de ses princes. Les scènes de l'Entrée de Ferdinand sont là pour démentir catégoriquement cette double assertion.

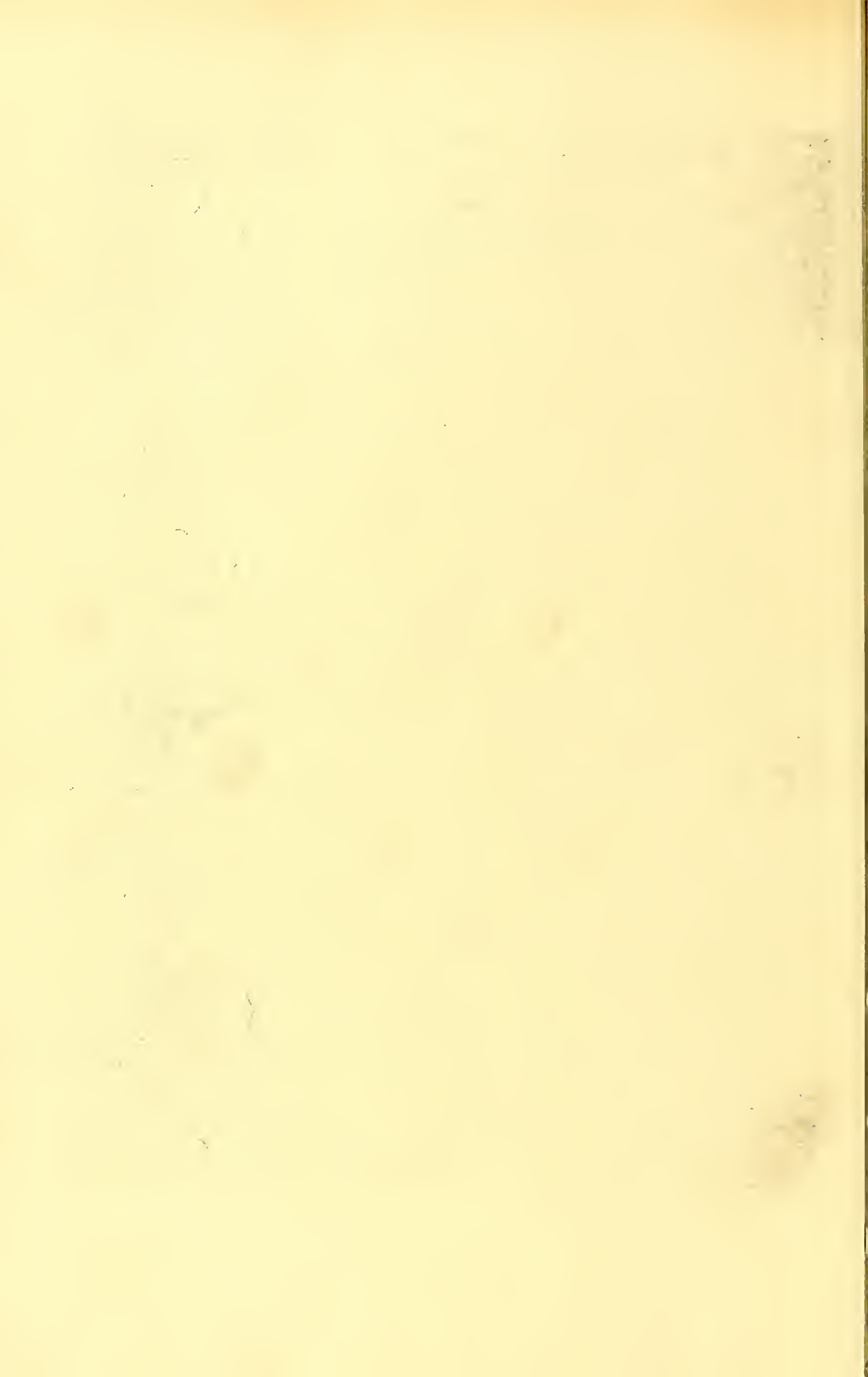
Rubens se fit l'interprète ému de la souffrance et de l'espoir du peuple. Il est évident que l'expression donnée au sentiment public appartient à lui tout seul. Quel autre aurait su trouver les groupes si dramatiques du Temple de Janus et de Mercure quittant Anvers? On n'a qu'à comparer ces peintures d'une éloquence pénétrante aux vers ampoulés de son ami Gevartius, exaltant au-delà de toute mesure le régime espagnol, pour savoir de quel cœur est sortie cette immense clameur de détresse.

Il est non moins certain que cet ardent appel au secours fut la protestation la plus énergique qui se soit fait entendre dans nos contrées durant tout le XVIIe et le XVIIIe siècle contre un état de choses désastreux. Lorsque poètes et prosateurs nationaux se taisaient ou adulaient nos maîtres, la vraie littérature des Pays-Bas, la peinture, fit connaître les regrets et les espérances du pays par le pinceau de Rubens et des nombreux collaborateurs qui, en 1635, travaillaient sous ses ordres, comme sous ceux d'un maître illustre et incontesté.

MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TROISIÈME VOLUME.

(Voir pour les tables détaillées la fin du dernier volume de l'ouvrage.)





RUBENS ET ISABELLE BRANT.

Gravé par C. HESS.

PL. 170[I].





CADMUS ET MINERVE.

Gravé par J. JORRO.





LA FORTUNE.

Gravé par P. J. FAILLET.



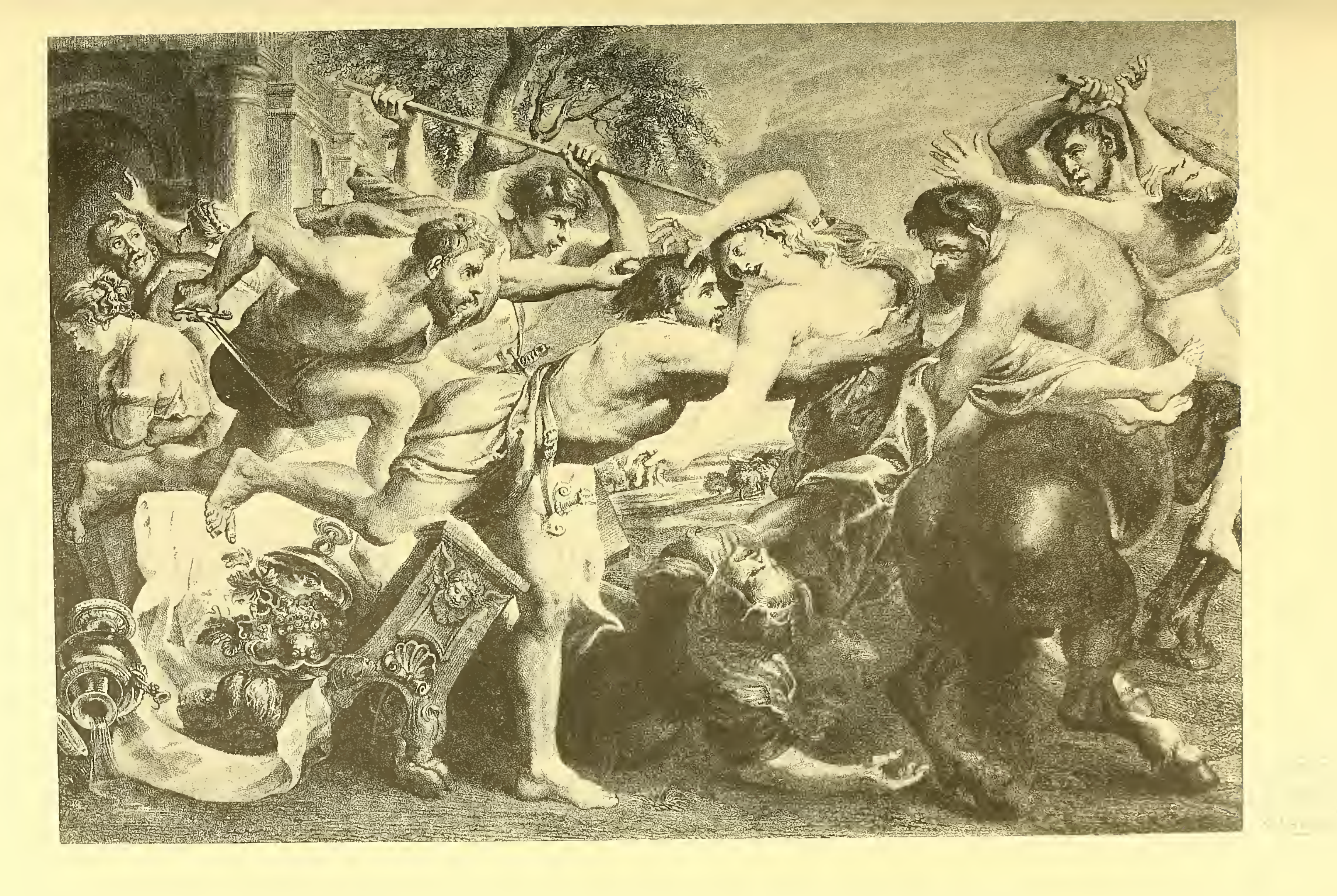


JUNON ALLAITANT HERCULE

(La Voie lactée).

Gravé par GASPAR SENSI.





LE COMBAT DES LAPITHES ET DES CENTAURES.

Gravé par J. JORRO.





MERCURE ET ARGUS.

Gravé par GASPAR SENSI.

PL. 175





ORPHÉE ET EURYDICE.

Gravé par F. DE CRAENE.





LE RAPT DE PROSERPINE.

Gravé par C. RODRIGUEZ.





LE BANQUET DE TÉRÉE.

Gravé par un Anonyme (C. GALLE exc.).

Pl. 178.





BRISÉIS RENDUE A ACHILLE.

Gravé par Franç. ERTINGER.





LA MORT D'ACHILLE.

Gravé par Franç. ERTINGER.

Pl. 180.





ACHILLE RECONNU PAR ULYSSE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE.

Gravé par NIC. RYCKEMANS.





LA BATAILLE DES AMAZONES.

Gravé par un Anonyme

PL. 182.





BACCHUS ASSIS SUR UN TONNEAU.

Gravé par JAC. SCHMUZER.

PL. 183.



I. S. Sculpsit

BACCHUS IVRE SOUTENU PAR UN SATYRE ET UN FAUNE ET ACCOMPAGNÉ DE DEUX BACCHANTES.

Gravé par J. SUYDERHOEF





BORÉE QUI ENLÈVE ORYTHIE.

Gravé par PICHLER et MAYER.

Pl. 185





CASTOR ET POLLUX ENLEVANT LES FILLES DE LEUCIPPE.

Gravé par VAL. GREEN.

Pl. 186.





DIANE A LA CHASSE.

Gravé par J. WARD

PL. 187.





DIANE ET SES NYMPHES CHASSANT LE CERF.

Gravé par FRANCIS LAMB.

PL. 188.





DIANE AU RETOUR DE LA CHASSE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.





LE REPOS DE DIANE.

Gravé par J. LOUYS.





LE REPOS DE DIANE.

Gravé par EARLOM.

PL. 191.





ÉRICHTONIUS DANS SA CORBEILLE.

Gravé par P. VAN SOMPEL.

PL. 192.





FAUNE TENANT UNE CORBEILLE.

Gravé par ALEX. VOET Jr

PL. 193.





LES TROIS GRACES.

Gravé par P. DE JODE.





LA MORT D'HIPPOLYTE.

Gravé par RICHARD EARLOM.





IXION TROMPÉ PAR JUNON.

Gravé par P. VAN SOMPEL



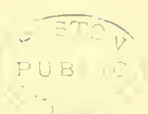


LA CHASSE DE MÉLÉAGRE ET D'ATALANTE.

Gravé par THÉOD. VAN KESSEL.

PL. 197.





MÉLÉAGRE ET ATALANTE.

Gravé par JEAN MEYSENS.





LE JUGEMENT DE MIDAS.

Gravé par F. PILSEN.

PL. 199.





NEPTUNE ET AMPHITRITE.

Gravé par J. M. SCHMUZER.

PL. 200.





NYMPHES ET FAUNES CUEILLANT DES FRUITS.

Gravé par H. W. LAST.

PL. 201.



TROIS NYMPHES TENANT UNE CORNE D'ABONDANCE.

Gravé par THÉOD. VAN KESSEL.





ORPHÉE ET EURYDICE.

Gravé par DESPLACES





LE JUGEMENT DE PARIS.

Gravé par P. F. TARDIEU et P. E. MOITTE.

PL. 204.





PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Gravé par P. F. TARDIEU.

PL. 205.



LA MARCHE DE SILÈNE.

Gravé par RICHARD VAN ORLEY.

PL. 206.



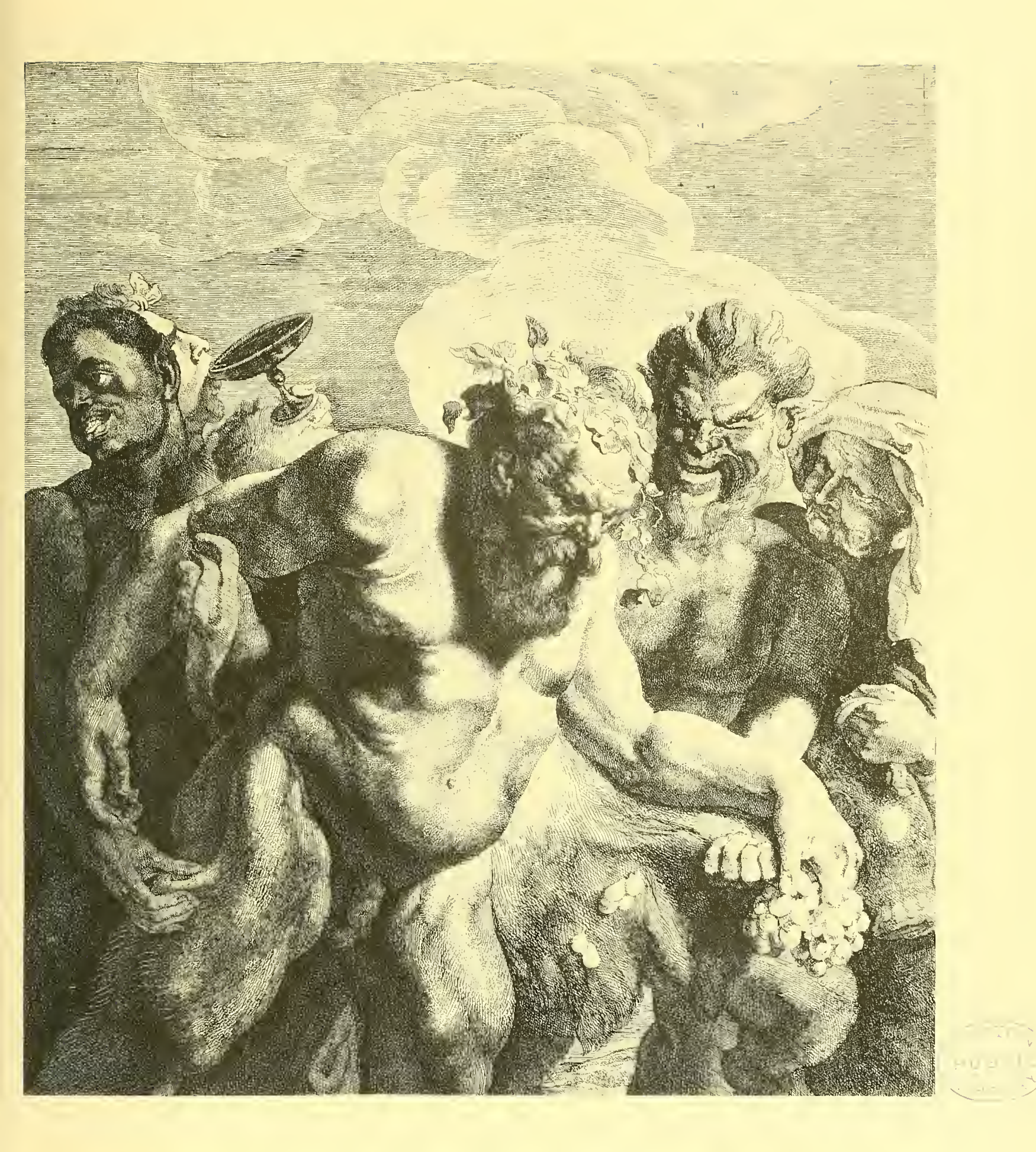


LA MARCHE DE SILÈNE.

Gravé par C. H. HODGES.

PL. 207.





LA MARCHE DE SILÈNE.

Gravé par P. SOUTMAN.

PL. 208.





LA MARCHE DE SILÈNE.

Gravé par N. DE LAUNAY.

Pl. 200.





LES NOCES DE THÉTIS ET DE PÉLÉE.

Gravé par FRANÇ. VAN DEN WYNGAERDE.





LE TIGRE ET L'ABONDANCE.

Gravé par P. DE JODE

PL. 211.





LA NAISSANCE DE VÉNUS.

Gravé par P. SOUTMAN.





VÉNUS SORTANT DES EAUX.

Gravé par P. DE JODE.

PL. 213.





VÉNUS ET ADONIS.

Gravé par P. I. TASSAERT.





VÉNUS ET ADONIS.

Gravé par J. B. PATAS.

PL. 215.



P. P. Rubens pinxit.
Corn. Galle sculp.

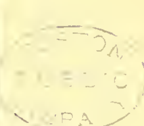


VÉNUS ALLAITANT LES AMOURS.

Gravé par CORN. GALLE.

PL. 216.





DÉCIUS RACONTE SON RÈVE A SES OFFICIERS.

Gravé par ANDRÉ et JOS. SCHMUZER

PL. 217.



DÉCIUS CONSULTE L'ARUSPICE.

Gravé par SCHMUZER.

Pl. 218.





DÉCIUS VOUÉ AUX DIEUX INFERNAUX.

Gravé par ANDRÉ et JOS. SCHMUZER.

PL. 219.



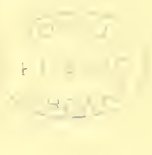


DÉCIUS RENVOIE SES LICTEURS.

Gravé par G. A. MULLER

PL. 220.





DÉCIUS BLESSÉ A MORT.

Gravé par G. A. MULLER

PL. 221.





LES FUNÉRAILLES DE DÉCIUS.

Gravé par ADAM BARTSCH.

PL. 222.





LA BATAILLE DE CONSTANTIN CONTRE MAXENCE.

Gravé par N. TARDIEU

PL. 223





LA DÉFAITE ET LA MORT DU TYRAN MAXENCE.

Gravé par N. TARDIEU.

PL. 224.





LE BAPTÊME DE CONSTANTIN.

Gravé par N. TARDIEU.





LA DESTINÉE DE MARIE DE MÉDICIS.

Gravé par LUD. DE CHASTILLON

PL. 226.



L'ÉDUCATION DE MARIE DE MÉDICIS.

Gravé par A. LOIR.

PL. 227.





HENRI IV REÇOIT LE PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS.

Gravé par J. AUDRAN.

PL. 228.





LE MARIAGE DE MARIE DE MÉDICIS AVEC HENRI IV.

Gravé par A. TROUVAIN.

PL. 229.





LE DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS AU PORT DE MARSEILLE.

Gravé par G. DUCHANGE.



LA NAISSANCE DE LOUIS XIII.

Gravé par B. AUDRAN.

Pl. 231.



HENRI IV PART POUR LA GUERRE D'ALLEMAGNE.

Gravé par J. AUDRAN.

PL. 232.



LE COURONNEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.

Gravé par J. AUDRAN.

PL. 233.





L'APOTHÉOSE DE HENRI IV ; LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS.

Gravé par G. DUCHANGE.

PL. 234.





LE GOUVERNEMENT DE LA REINE.

Gravé par B. PICARD.

PL. 235.





L'ÉCHANGE DES DEUX PRINCESSES SUR LA RIVIÈRE D'ANDAYE.

Gravé par B. AUDRAN.

Pl. 236.





LA FÉLICITÉ DE LA RÉGENCE.

Gravé par B. PICARD.

PL. 237.





LA CONCLUSION DE LA PAIX.

Gravé par B. PICARD.

Pl. 238.





LE TRIOMPHE DE LA VÉRITÉ.

Gravé par A. LOIR.

Pl. 239.





L'ENTRÉE TRIOMPHALE DE HENRI IV A PARIS.

Gravé par F. LAUWERS.

PL. 240.



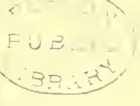


L'APOTHÉOSE DE JACQUES I.

Gravé par SIMON GRIBELIN.

PL. 241.





HERCULE ÉCRASANT L'ENVIE.

Gravé par CHRISTOPHE JEGHER

PL. 242.





LA RENCONTRE DU CARDINAL-INFANT ET DE FERDINAND
ROI DE HONGRIE A NORDLINGEN.

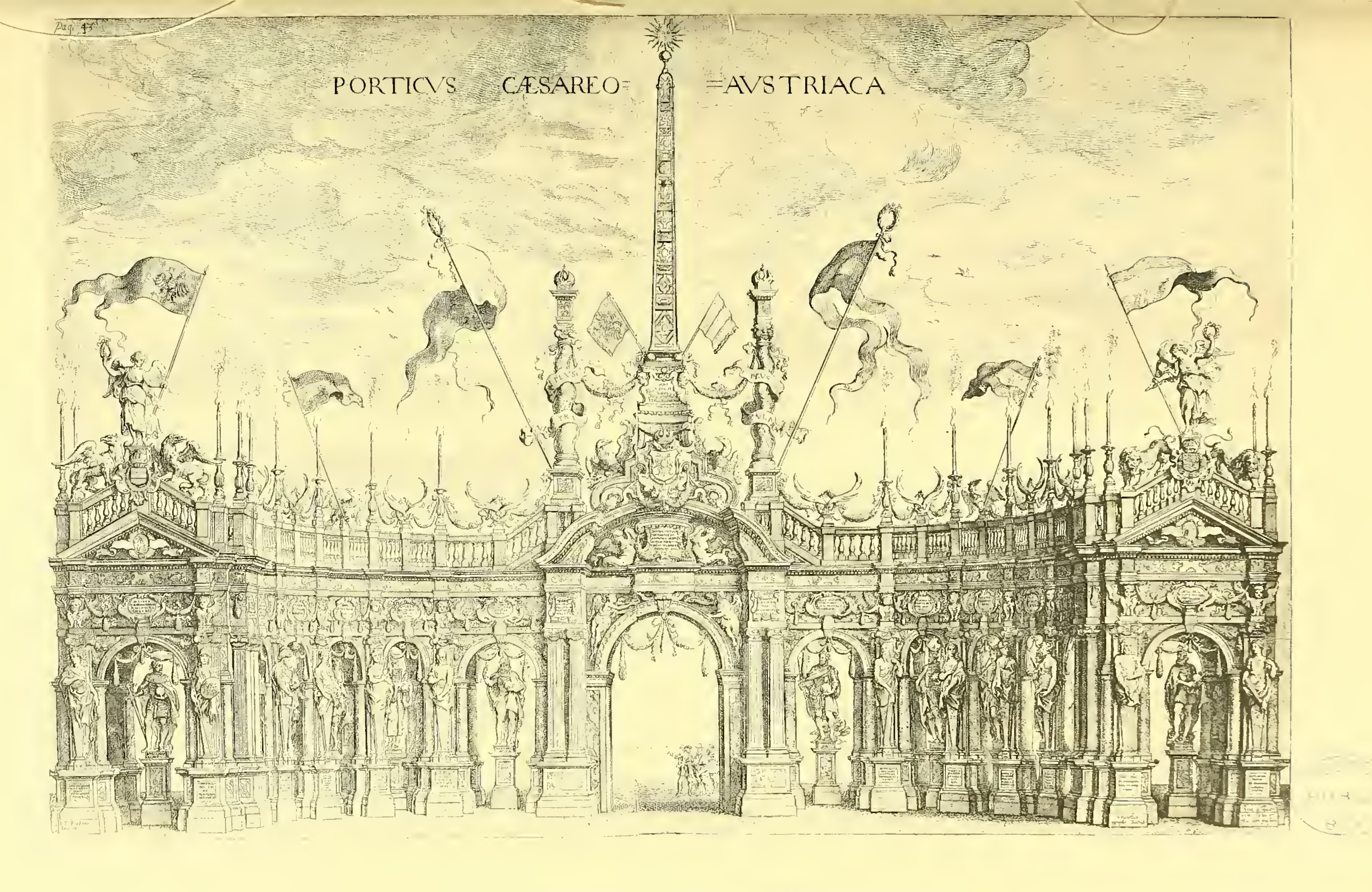
Gravé par THÉODORE VAN THULDEN.



LA FAÇADE ANTÉRIEURE DE L'ARC DE TRIOMPHE
DE PHILIPPE.

Gravé par THÉODORE VAN THULDEN.

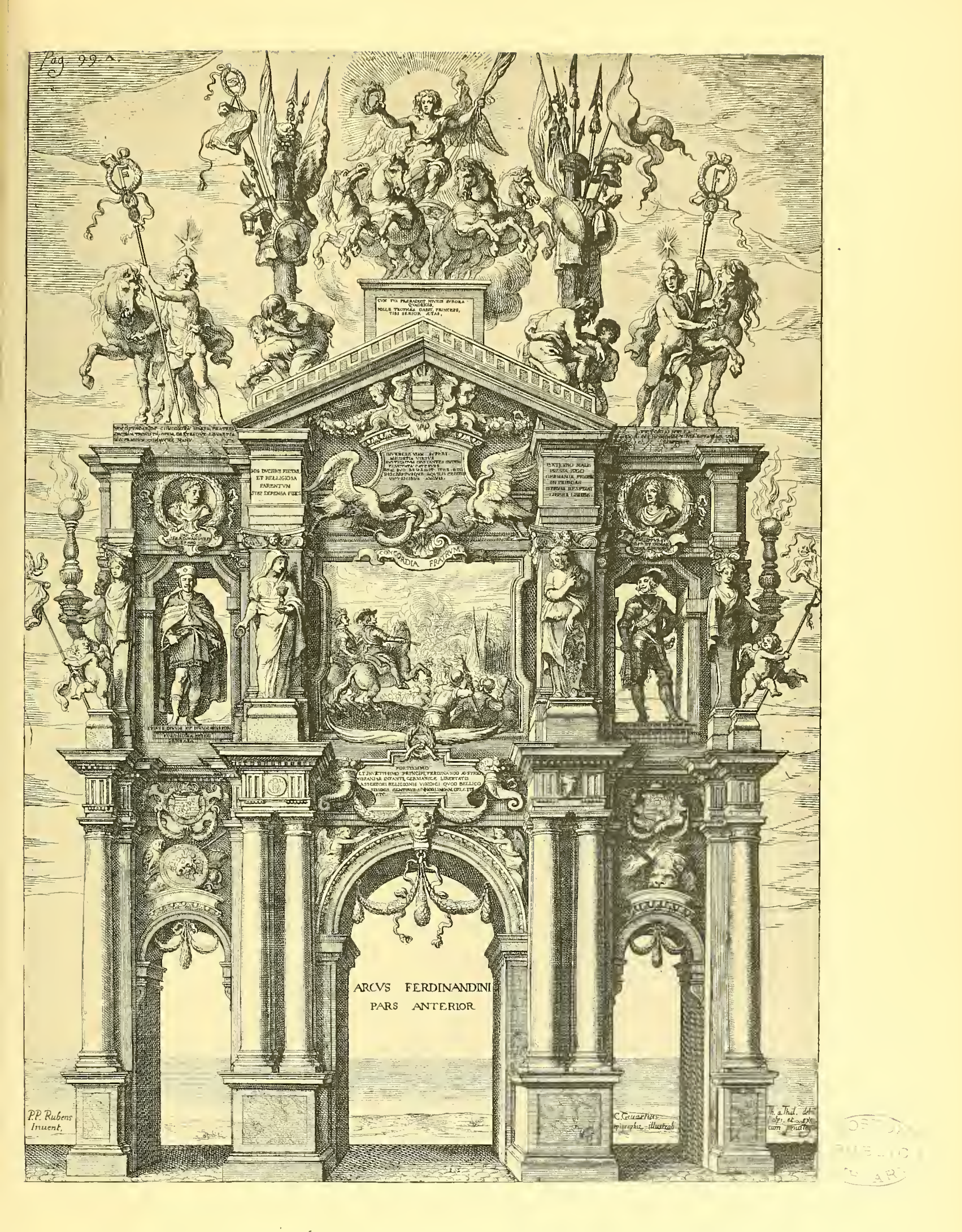




LE PORTIQUE DES EMPEREURS.

Gravé par THÉODORE VAN THULDEN





LA FAÇADE ANTÉRIEURE DE L'ARC DE FERDINAND.

Gravé par THÉODORE VAN THULDEN.

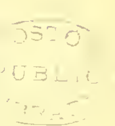
PL. 246.



Pag. 117. A.

TEMPLVM IANI

P. P. Rubens invenit.



LE TEMPLE DE JANUS.

Gravé par THÉODORE VAN THULDEN.



Pag. 147. B.

MERCVRIO
MERCIMO-
NIORVM
PRÆSIDI
P.

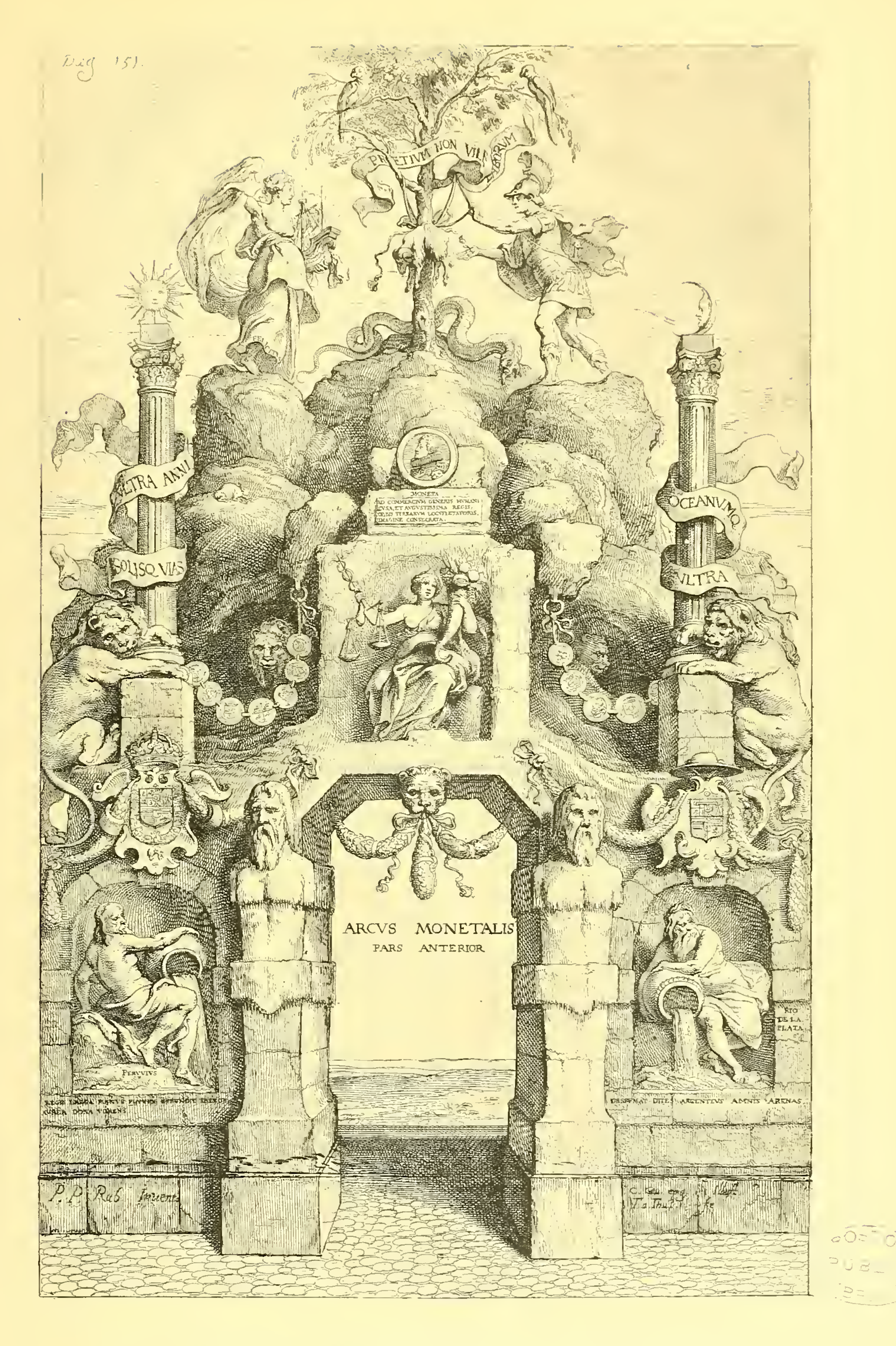


LA SCÈNE DU COMMERCE DÉSERTANT ANVERS.

Gravé par THÉODORE VAN THULDEN.

PL. 248.





LA FAÇADE ANTÉRIEURE DE L'ARC DE TRIOMPHE DE LA MONNAIE.

Gravé par THÉODORE VAN THULDEN.





LE CHAR DE VICTOIRE DE CALLOO.

Gravé par THÉODORE VAN THULDEN

PL. 250.











